



فى طفولتى

دراسة فى السيرة الذاتية العربية

المشروع القومى للترجمة

تأليف : تيتز رووكى

ترجمة : طلعت الشايب

مراجعة وتقديم : رمضان بسطاويسى

500

المشروع القومى للترجمة

فى طفولتى

دراسة فى السيرة الذاتية العربية

تأليــــــف : تيــتـز رووكـــى
ترجمـــــة : طلــعت الشــايب
مراجعة وتقديم : رمضان بسطاويسى



٢٠٠٢

المشروع القومى للترجمة

إشراف: جابر عصفور

- العدد ٥٠٠
- فى طفولتى (دراسة فى السيرة الذاتية العربية)
- تيتز رووكى
- طلعت الشايب
- رمضان بسطاويسى
- الطبعة الأولى ٢٠٠٢

هذه ترجمة كاملة لأطروحة دكتوراه بعنوان:
In My Childhood
(A Study of Arabic Autobiography)
حصل بها الباحث السويدى *Tetz Rooke*
على الدرجة العلمية، وصدرت فى كتاب عام ١٩٩٧ عن:
Stockholm University
Institute of Oriental Languages
Department of Arabic
(قسم اللغة العربية- معهد اللغات الشرقية- جامعة ستوكهولم)

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت:٧٣٥٢٣٩٦ فاكس:٧٣٥٨٠٨٤
El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo
Tel:7352396 **Fax:** 7358084 **E. Mail:** asfour@onebox.com

تهدف إصدارت المشروع القومى للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة.

في طفولتي

دراسة في السيرة الذاتية العربية

تأليـــــــف : تيـــتز رووكـــي
ترجمـــــــة : طلعــت الشــايـب
مراجعة وتقديم : رمضان بسطاويسى

الفهرست

يتقدم المترجم بخالص الشكر والتقدير للمثقفين الكبيرين الدكتور عبدالغفار مكاوى والأستاذ بشير السباعى اللذين تفضلا بترجمة المصطلحات والاقتباسات الألمانية والفرنسية (على التوالى)، الواردة فى النص الأصلى.

مقدمة الترجمة العربية

السيرة الذاتية والهوية

رمضان بسطاويسي محمد*

-١-

تعتبر كتب السيرة من أكثر الأجناس الأدبية انتشارا فى العالم الغربى، وإن كان يقل حضورها لدينا، نتيجة لأن السيرة تعتمد على نوع من الكشف الذاتى، يقوم فيه الأديب أو الكاتب أو السياسى أو المفكر بخلق العديد من الصور المتباعدة التى تلقى الضوء على شخصيته وتجربته فى الحياة، ويقبل عليها القراء لأنها تضيف إلى تجربتهم تجربة وحيوات أخرى، ولأنها تقترب من الرواية كجنس أدبى تخيلى، ذلك لأن الكاتب حين يكتب سيرته الذاتية يستحضر زمانًا قد مضى، ويعيد بناء أحداثه من خلال وعيه الآنى، ولعل السيرة الذاتية التى قدمها عبد الوهاب المسيرى هى خير مثال على رؤية تجربة العمر من خلال وعى آنى، يدرس ما مر من خلال الوعى الحاضر والإدراك الذاتى بالزمن، (عبد الوهاب المسيرى: رحلتى الفكرية، فى البذور والجذور والثمر، سيرة غير ذاتية، وغير موضوعية، مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة (٧٤) القاهرة ٢٠٠٠، ص١١).

لذا فإن السيرة ترتبط بالوعى بالزمان وإدراكنا المتغير له طوال تجربة الحياة التى نعيشها؛ فكل مرحلة من العمر تتميز بإدراك خاص للزمان، ينعكس فى نظرة الإنسان لمراحل العمر الأخرى.

وكتابة السيرة هى فعل يتصل بكينونة الفرد لاستنطاق الذات، وتعبر عن الصلات الحميمة بين الإبداع الأدبى والقص بشكل واضح؛ لأنها تعتمد على فنون السرد المختلفة، ورغم أنها تشترك فى مجموعة من الملامح البنائية والجمالية مع الرواية إلا أنها تختلف فى ذلك العقد الذى تؤسسه مع القارئ؟ حيث تقدم له ما يحدث على أنه الواقع الذى حدث لفرد ما، ويعى ما يحدث، وطبقا لهذا العقد فإن المؤلف يمنع نفسه من الاستطراد فى الخيال والبعد عن تقديم تجربته الشخصية، وإن كان

يستخدم الخيال فى بناء عالم التجربة من خلال اللغة التى تجعل تجربته موضوعًا مشتركًا بينه وبين القارئ، ويمكنه من رؤية التجربة التى عاشها المؤلف، وأراد أن يقدمها للقارئ. وهناك بعض الأعمال الروائية التى تدور حول شخصية محورية يمكن النظر إليها على أنها تنتمى للسيرة، ولذلك ليست هناك حدود فاصلة وقاطعة بين الرواية والسيرة؛ لأن كليهما نجد فيه الاهتمام بالتعبير الفنى، بالإضافة إلى توصيل معلومات شخصية عن المؤلف، وهذا ما تقدمه الرواية المعلوماتية أيضا، لكن نوعية المعرفة المقدمة مختلفة بينهما، وطبقًا للمفهوم الواسع للسيرة يمكن اعتبار كل عمل روائى يقدم جانبًا من جوانب السيرة الشخصية للكاتب من حيث إن العمل الأدبى يعبر عن صاحبه واتجاهاته الفكرية والسياسية، ويعبر أيضًا عن اختيارات الذات، والتعبير عنها من خلال المتخيل الأدبى.

وتحتل السيرة مكانة مركزية فى الثقافة العربية تبلغ حد التقديس فى السيرة المحمدية التى تعتبر مصدراً من مصادر التشريع، وهى مصدر إلهام السيرة الشعبية، ويتم فهمها بأشكال مختلفة متنوعة طوال التاريخ العربى، والطريف أن المؤلف لم يتوقف عند سيرة ابن هشام رغم أهميتها فى دراسته عن السيرة فى الثقافة العربية وتطورها.

-٢-

ما أهمية الطفولة فى السيرة الذاتية؟ وما أهمية الطفولة بالنسبة لتحديد كيان الشخصية؟ وهل تعتبر كتابات السير الذاتية عن الطفولة تعليقا على مرحلة الطفولة أم استجلاء للطفولة، أم محاولة لاستعادة زمان قد ولى، أم محاولة لاستعادة أوطان متخَيلة؟ فالطفولة (الماضى) وطن قد هاجرنا منه إلى عوالم جديدة، ولا يمكن استعادته، ومحاولة الكتابة عنه هى تعبير عن حالة من حالات الفقد، والكتابة عن الطفولة من منظور مرحلة سنية متقدمة هى محاولة لاستعادة ما ضاع، ولا يمكن -من خلال الكتابة- استعادة الطفولة؛ لأن كل ما يستطيع الكاتب أن يفعله هوأن يقدم صورة خيالية عن الطفولة التى عاشها، وتكون هذه الصورة بمثابة بديل يقدم عوالم ليست حقيقية، وغير مرئية؛ فهى أوطان متخيلة، ولذلك حين ذهب مترجم نص "الخبز

الحافى" لمحمد شكرى إلى الأماكن نفسها التى يقدمها الكاتب فى نصه وجد أماكن قبيحة، ولكن الكاتب يصفها فى نصه بالجمال، وهذا يبين أن الكتابة عن الطفولة عودة بالخيال إلى قارة الطفولة الغريبة المجهولة، وأن فاعلية الذات تقوم بإسباغ معنى على تلك التجارب، ووضعها فى سياق مختلف هو سياق النص الأدبى، وسياق التجربة الإنسانية التى يقدمها المبدع فى نصه(أندريه موروا : فن التراجم والسير الذاتية، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، المشروع القومى للترجمة (٧٥)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩)، التى يحاول تقديمها من خلال وسيط جمالى هوالكلمة، ومن خلال مسافة زمانية ونفسية تفصل بين الكاتب وزمان الطفولة؛ مما يجعله يرى طفولته – بشكل مختلف– تبعًا لوعيه الذاتى بالعالم وبنموه النفسى والعقلى؛ فالطفولة تمثل هوية الفرد وجذوره الثقافية والاجتماعية.

-٣-

هل تمثل الطفولة بداية الوعى بالذات؟ وهل هناك فرق بين تفتح الحواس وميلاد الإحساس بالجسد وبين تفتح الوعى وميلاده؟ لقد اهتم چان پياچيه – العالم السويسرى – بدراسة التطور العقلى للطفل، ومهد بذلك لدراسة علاقة الطفل بالتفكير، وعلاقة الطفل بالفلسفة، وكرّس بعضًا من كتبه الشهيرة: (اللعب والأحلام والتقليد فى الطفولة)، و(أصل الذكاء عند الأطفال)، و(الواقعية عند الطفل)، و(مفهوم العالم عند الطفل) لدراسة الخطوات الأولى للرضيع لتطوير مهاراته العقلية، (ويمكن أن نذكر من مصر الدكتور علاء حمروش – رحمه الله – الذى قدم كتابا عن الفلسفة والطفل، وبيّن فيه كيف تناولت نصوص الفلاسفة مرحلة الطفولة)، ويقدم پياچيه فى كتابه (مفهوم العالم عند الطفل) تحليلاً لردود الأطفال (تتراوح أعمارهم بين الخامسة والثانية عشرة) حوّل أسئلة فلسفية مثل: ما التفكير؟ ما العلاقة بين الكلمة ومعناها؟ ما الأحلام، وأين تكمن؟ ما الأشياء الحيّة والأشياء الواعية؟ وذلك بهدف الحصول على معلومات مهمة عن التفكير الفلسفى عند الأطفال، ووضع خريطة للتطور العقلى للطفل، من خلال عملية فهم مفهوم ما واستيعابه، وقدمها من خلال ثلاث مراحل للتطور. وتتميز كل مرحلة من مراحل الطفولة بخصائص عقلية معينة، ويرى پياچيه أن الإجابة

المختلفة وغير العادية التى يقدمها الطفل هى التى تكون مهمة فلسفياً؛ لأن الإجابات المتشابهة والعادية تكون نتاجا لعدم التفكير، الناتج عن التقيد بالحياة الاجتماعية المحيطة بالطفل، فى حين تكون الإجابات غير المتوقعة من الطفل نتيجة رد الفعل والتأمل الصادق، وقد لاحظ پياچيه أن الطفل قد يخترع إجابات تظهر قناعاته، وتندرج تحت ما يسميه (مجرد رومانس)، والرومانس - كما يشرحه پياچيه - هو: اختراع جواب لا يؤمن قائله نفسه به، أو يؤمن به فقط لأنه هو قائله، أو يحاول إرضاء السائل، ويبين پياچيه أن تطور مفهوم التفكير عند الطفل يمر بثلاث مراحل: المرحلة الأولى حين يعتقد الأطفال أن التفكير يتم بواسطة الفم، ويرتبط التفكير بالصوت، ولا شىء يتم فى الرأس أوالجسد، ولا يوجد شىء ذاتى فى عملية التفكير، ويكون معدل عمر الأطفال فى هذه المرحلة يدور حول سن السادسة، وفى المرحلة الثانية ندرك تأثير البالغين فى الأطفال؛ حيث يكون الطفل قد تعلم أننا نفكر بواسطة الرأس، وأحيانا يلمح إلى الدماغ، ونجد هذا فى سن الثامنة، ويستمر وجود المرحلتين الأولى والثانية مع الطفل؛ حيث لا يزال الطفل ينظر غالبا إلى التفكير على أنه صوت داخل الرأس، وفى المرحلة الثالثة، والتى يكون فيها معدل العمر نحو الحادية عشرة أوالثانية عشرة؛ فإن التفكير لا يجسد بشكل حسى، ويكتسب الطفل القدرة على التجريد، (انظر تفصيل ذلك فى: غاريس ماتيوس: الفلسفة والطفل، ترجمة: نور الدين البهلول، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٤، ص٥٤ وما بعدها)، وهذا يبين استمرارية قناعات الأطفال السابقة فى مراحل مختلفة من العمر. وكاتب السيرة الذاتية ينقل لنا أسئلة الطفولة من خلال صياغة خاصة بعالم الكبار؛ فتبدو مفهومة، ومن خلال نسق يجعل لها معنى بنائياً وتركيبياً، وهذا يبين أن الطفولة فى السيرة لا تقدم كما كانت، ولكن من خلال خبرة مغايرة لها، يبدو فيها الخيالى، وهو قاسم مشترك بين الطفولة وعالم السيرة الذاتية.

وقد حاول بعض علماء النفس رصد التفكير عند الأطفال، مثل «واطسون» الذى بيَّن أن التفكير ينشأ عند الأطفال حين يطالبهم الكبار بكبح كلامهم الصوتى المسموع؛ لأنهم ملوا ثرثرتهم التى لا تنتهى، واستجابة لتأنيب الكبار ومطالبتهم

بالهدوء، يغمغم الأطفال أولاً، وبالتدريج يكبحون صوتهم، بحيث لا يعد مسموعًا، وتتوقف شفاههم عن الحركة، وكل ما يفعلونه هو تحريك عضلات شفاههم وحنجرتهم، وهذا الكبح أو الكلام غير الصوتى هو التفكير الذى يجعل العين الداخلية تنمو وتتعدد الأصوات داخل الطفل حسب لياقته النفسية والعقلية، ويصبح التفكير حديثًا داخليًا (مونولوج)، وتتولد – نتيجة لهذا – هوية للفرد التى تتيح إدراك الأنا على نحو خاص. ويمكن القول إن صورة الذات التى تتشكل ملامحها فى هذه المراحل من العمر تشكل سمات خاصة للذات؛ فالطفل يكون أمام عالم كبير من الأفكار والمفاهيم الذى يختلط فيه ما هو حسى بما هو معنوى أو خيالى، ويكون غير قادر على صياغته أو الربط بين عوالمه المختلفة، حين نسأل الطفل عن تلك العوالم؛ فإنه لا يدرك العلاقات المحددة بين الأشياء، ويقوم بترجمة أفكاره إلى كلمات، وتكون بالضرورة كلمات غير ملائمة أو غير كافية، وتبين لنا الدراسات النفسية أن المقدرة على التفرقة بين التفكير والعالم الخارجى فطرية عند الطفل، بل تأتى بشكل تدريجى، وفى المراحل الأولى من حياة الطفل، حيث لا يكون الطفل مدركا لذاتيته، يبدو الواقع – بالنسبة إليه – نموذجًا واحداً غير متنوع، ذلك لأن الطفل يخلط بين معلومات العالم الخارجى والعالم الداخلى الذى يتمثل فى الخيال والأحلام، والحقيقة تنتمى للذات، وينتمى التفكير للعالم الفيزيائى. وإذا أردنا أن نتحدث عن الأنا لدى الطفل فسنجد أن هناك إشكاليتين للأنا: الأولى منطقية، والثانية وجودية، التى يدركها الطفل حين يشكل حقيقته الخاصة، وبالتالى يشكل واقعيته الخاصة، أو يدرك الواقع بشكل خاص؛ حيث يميز عن طريقه أفكاره وأفكار الآخرين، ولا يخلط بين ذاته والعالم الخارجى، والحقيقة أن الطفل – قبل أن يدخل فى منظومة التفكير المألوف لدى الكبار– يدرك العالم دون أن يقيده بحدود منطقية أو تجريبية، ولذلك كان «بيكاسو» يقول: أريد أن أرسم كما يرسم الأطفال؛ أى يستعيد تلك القدرة لديهم التى لا تفصل الذات عن العالم، ولا ينظر للعالم من خلال تصنيفات جاهزة، ولذلك فإن مفهوم الأنا عند الطفل مختلف عن مفهوم الأنا عند الكبار؛ لأن الحلم يتدخل فى صياغة هذه الصورة للأنا لدى الطفل، بينما تتكون صورة الأنا لدى الكبار من خلال إدراك طبيعة العلاقة بين الذات والعالم، وقد يرتد البالغ إلى عالم الطفولة ليستمد إدراكه الخاص للعالم، الذى يمتلئ بالدهشة والحيرة.

-٤-

هل تسهم دراسة السيرة الذاتية (الوعى الذاتى) فى اكتشاف هوية الفرد وهوية الوطن ؟ إن الوعى الذاتى يجعل المرء يسأل نفسه من أنا، وماذا أريد من الحياة ؟ وهذا ببساطة معنى الهوية، التى تطرح نفسها بقوة فى الفترة الراهنة نتيجة للتحديات التى تواجه الذات العربية على مستويات مختلفة، والسيرة - بكل أشكالها- تعبير عن الأنا والآخر فى كل صوره، بوصفه كل ما يختلف عن الأنا سواء كان المناخ السياسى أو الاجتماعى أو الثقافى، فمادامت الأنا كائنًا متغيرًا يستجيب لما يحيط به بالسلب والإيجاب، كذلك فالهوية ليست معطى ثابتًا، ولكنه متغير أيضًا، ولعل هذا يبين أن الإنسان حين يسرد عن نفسه، فإنه بالضرورة يتحدث عن الآخر أيضا؛ لأنه المجال الذى تتحقق الذات من خلاله وتنمو أو تقهر؛ فالأب قد يكون بالنسبة للفرد دافعًا للتعلم على نحو ما لعب الأب لدى عائشة التيمورية، واستجاب لرغبتها فى ترك فنون التطريز والحياكة وغيرها من الفنون النسوية، وساهم فى تنمية القراءة وحاسة الكتابة، وقد يكون الأب والفقر محبطًا للفرد أو دافعًا لتحدى الظروف المحيطة.

ويمكن أن ننتقل من الحديث عن الهوية على مستوى الفرد إلى الحديث عن الهوية على مستوى الأمة، ونتساءل: ما صورة الأنا وصورة الآخر بعد التغيرات العميقة التى ألمت بالعالم بعد أحداث ١١سبتمبر، وبعد أن صار الآخر موضوعًا يهدد الهوية والكيان الثقافى لكل أمة؟ فهل يقتضى الأمر تصحيح مفهوم الهوية وفهمه من جديد على أساس أن الآخر - بوصفه تحديًا- أصبح يثير فينا هذا الموضوع على نحولم يسبق طرحه بهذه الصيغة؟ أم أن موضوع الآخر من اختراع الذات البشرية؟ هل هو واقعة خارجية مرتبطة بالظروف التى يمر بها العالم؟ وما الأوهام التى تكتنف تصورنا عن الهوية؟ هذه الأسئلة هى التى تطرح نفسها بقوة فى الفترة الراهنة، وتبدو كتحد ينبغى على المثقفين العرب التعامل معها ومناقشتها، ذلك أن هناك كثيرا من الأصوات ترى أن السمة الأساسية للصراع الحالى موجودة بين الأصوليات الثقافية؛ فأى أمة حين يهددها خطر ما تهرب إلى أصولها الثقافية، وتستعين بها فى المواجهة الحضارية، والأصولية لم تظهر لدينا فحسب، وإنما تظهر لدى الغرب أيضًا، والنموذج الصارخ الذى يعبر عنها يتمثل فى بروز اليمين فى السياسة الغربية.

أصبحت تتردد كثيرا بعد الأحداث الأخيرة – حتى فى داخل الثقافة الغربية التى شعرت أنها تواجه خطراً حقيقياً – كلمة "الهوية" التى تعنى الذات، على المستوى الفردى والجماعى، فى مقابل الآخر الذى يمكن أن يعنى الشخص الآخر بالنسبة لى، أو يمثل دولة أخرى أو حضارة تختلف مع الذات فى اللغة والثقافة، وأصبحت تحاط هذه الكلمة بهالة من القداسة؛ لأنها تعبر – فى صورتها الأولى التى جسدها الفكر الغربى فى محاورة "تيماوس" لأفلاطون عن الذات المتفردة والقادرة على أن تعيش كينونتها الخاصة، وعلى أن تعيش وحدها دون ما أية حاجة لأى شخص آخر. وقد ابتكر أفلاطون أسطورة "إيروس" أوالحب، وفيها يبين أن الحب لا يمكن تحققه دون تعاون الآخر معنا، وهذا يعنى أنه على المستوى الفردى يستحيل للفرد أن يحقق ذاتية مطلقة أو هوية مغلقة على نفسها؛ لأنه دائماً ما يفتقر إلى الآخر الذى يحقق كياناً معه من خلال علاقة الحب، فالآخر هو مصدر الحياة للذات التى تجعلها حية ومنتجة، ولهذا فإنه على المستوى الإنسانى فإن الفرد الواحد يساوى صفراً، بينما الفرد – بالإضافة إلى الآخر– يمكن أن يعنى الواحد، ولهذا هناك فرق بين الواحد الذى يعنى تجاوز الذات وبين التوحد، وهو حالة من المعاناة التى تفتقر إلى الآخر وتحاول التواصل معه عبر تجربة الحب، وهذا يبين لنا أن الهوية – فى حقيقتها الجوهرية– تعنى الأنا فى حالة علاقة مع الآخر، تكتشف من خلال هذه العلاقة ملامحها، ولذلك فإن الصورة التى قدمت الهوية (الذاتية) على أنها كيان مغلق على نفسه ومكتف بذاته ولا يحتاج للآخر غير موجودة إلا فى أذهان من يتصدون لهذه القضية من منظور أيديولوجى، وهذا المعنى للهوية نجده عند الكثيرين ممن يتحدثون عنها دون قصد لاسيما لدى الاتجاهات الأصولية والأيديولوجية، ويتم لديهم فصل الهوية أوالذات عن العالم ومتغيراته والظروف التى نعيش فيها، وتصبح الهوية معطى خارج التاريخ، وهذا المعنى لا نجده فى ثقافتنا العربية فحسب، وإنما نجده أيضاً فى العالم الغربى والعالم كله، ويمكن الانتباه إلى الصيحات التى تتعالى من الطوائف والجماعات العرقية التى تطالب بهويتها التى تتحول إلى رمز مقدس. لم يقف الأمر عند هذا الحد، بل امتد الحديث عن الهوية إلى علم النفس الفردى؛ حيث نجد بعض المؤلفات التى تشير إلى الحديث عن أزمة الهوية الفردية؛ فالفرد أصبح يفقد ملامحه، ويفتقد خصوصيته فى

ظل صيغة الحياة الاستهلاكية المعاصرة التى تعيد صياغة الأفراد فى صورة معدة سابقًا من خلال فنون الدعاية والإعلان، وكل هذه الجماعات ترى أن الهوية تتعرض للخطر والغزو، رغم أن كل تجربة بشرية تقوم على التعدد، ذلك أن هوية الإنسان تتغير وتتعدد بتغير ما حوله من ظروف يمر بها، واستخدامنا لتعبير الهوية – على مستوى الفرد والأمة– هو محاولة منا لاستخلاص الأشكال والصور المستقرة نسبيًا لتصورنا عن الواقع العملى الذى نعيشه، ولهذا نلاحظ – عند الحديث عن الهوية– أن الفرد يقدم صورة انتقائية للعناصر الثقافية التى تتلاءم مع موقف الفرد الأيديولوچى من التجربة العملية التى يعيشها، وهذا ما يؤدى إلى الاختلاف بين فئات المجتمع الواحد حول تصور موضوع الهوية؛ لأن كل فئة تختار ما يعبر عن موقفها من السلطة القائمة ومن التجربة العملية، ويساعد على هذا الصراع، وتعدد صور الهوية فى المجتمع الواحد، والأمة الواحدة هى من الصور الوهمية التى يكونها كل منا عن الحياة ومعناها والمغزى منها واختلاط هذا بصورة الواقع المتعدد والمتحرك والخادع والمتغير والمتداخل، وهذه العملية التى تجرى لنا على المستوى الفردى كل يوم من خلال تفاصيل الحياة اليومية تسفر عن صورة مليئة بالاعتقاد بأنها حقيقية، بينما هى تخضع لما نتعرض له من مؤثرات مختلفة من الواقع المعقد الذى نعيش فيه، وتكون لنا صورة خادعة عن أنفسنا، وما يجرى فى الحياة البشرية بشكل عام، ولعل أبرز هذه الأوهام – والتى أصبحت بديهية يسلم بها الجميع لدينا– هى أننا متخلفون عن الغرب وينبغى علينا اللحاق به، وأن هذا هو طريق التحديث الوحيد، بينما هذه النظرة ليست واقعية، ولكنها تصور ذاتى نابع من نظرتنا للحياة ومن تصورنا للوجود على النحوالذى يقدمه الغرب، وأنه ليس هناك طريق آخر أو صورة أخرى للحياة ، وهى نظرة نابعة من الظروف السياسية التى نعيشها، ونشعر معها بالهزيمة والدونية فى تعاملنا مع الآخر، وهذا يبين أن الهوية والآخر قد يكونان من اختراع تصوراتنا عن أنفسنا وعن العالم الذى نعيش فيه. وقد يلجأ البعض إلى الربط بين الهوية والدين لكى يبحث عن عناصر الاستقرار والثبات النسبى فى تصوره للهوية، ويغفل بذلك عناصر التغير فى الهوية التى يصنعها تفاعل الإنسان مع المحيط السياسى والاجتماعى الذى يعيش فيه، ويفسر الدين بذلك تفسيراً سلبيًا، وجوهر الدين يقوم

على تنمية الجوانب الإبداعية فى الإنسان، والشريعة تساعده فى الحفاظ على فطرة الحياة فيه، وهذا يجعلنا نضع أيدينا على سمة جوهرية فى النفس البشرية حين تتعامل مع موضوعات أكبر من حدودها الزمانية، وهى أن النفس البشرية كثيراً ما تتجاهل التعدد والتغير واعتماد الإنسان - بشكل عام - على الآخرين، وفناء الآخر؛ فالحاكم فى السلطة - والفرد فى الحياة اليومية - لا يتحدث عن فناء ذاته، وإنما يفترض دوما وجودها كأنها خالدة، وهذا مناف لطبيعة الحياة ذاتها، ولعل هذه السمات هى التى تجعل الحوار السياسى حول الهوية يأخذ طابعًا دمويًا فى بعض الأحيان؛ لأن الفرد أوالجماعة السياسية أوالدولة لا تتحمل الاختلاف الجذرى فى مفهوم الهوية، وتشعر أنه يهدد كيانها الداخلى، كأن هذا الكيان باقٍ دومًا لا يتغير، ويأتى غيره نتيجة لتغير الظروف المحيطة. والحديث عن الهوية من خلال المفهوم السياسى يوحد بين الأنا والدولة، وهى العبارة الشهيرة التى قالها لويس الرابع عشر "الدولة هى أنا"، وجسّد بها حالات التطرف والعنف والربط بين الدولة والقداسة، ويتخلى الفرد بهذا عن كل ما يعرفه عن التاريخ السابق، وهذا يبين لنا أن الهوية يمكن أن تدرس من أكثر من منظور، ولكن الهوية مرتبطة أيضًا بالاستعارة والمجاز والمنظومة الرمزية التى نطلق عليها التراث كأحد مكونات الهوية، بينما هذا التراث يتم إعادة تأويله وتفسيره بشكل يومى من خلال الممارسة لتفاصيل الحياة اليومية، وهناك اتجاهات تتصور الهوية من خلال إنكار الخيال والتخلى عن أرض الواقع، وفى مقابل هذا الاتجاه نجد الاتجاه الذى يرى الهوية شيئًا مطلقًا فى السماء لا علاقة له بهموم البشر.

وهناك معنى آخر للهوية؛ فهى هوية بالمعنى القانونى والمدنى، ويتمثل فى بطاقة الهوية الخاصة التى يحملها كل شخص، والتى يمكن أن تقوم بدور كوميدى كما يتمثل فى مصر؛ حيث تنشأ مفارقات عديدة عنها، حيث يتعقبنا من خلالها ضابط الشرطة حين تقتضى الضرورة ذلك، وتكمن المفارقة أن بطاقة الهوية (أوجواز السفر) لا تعبر إلا عن الجانب النمطى من البشر، ولا تعكس أية تجربة بشرية؛ فحين يتشابه اسمى مع أى مجرم فى بطاقة الهوية أصبح مطارداً بفضل هذه السمة النمطية التى تتميز بها بطاقات الهوية، أما الجانب المأساوى الذى تحمله بطاقة الهوية؛ فهو - كما يتمثل

لدى الفلسطينى الذى تصبح بطاقة الهوية بالنسبة له أملاً للارتباط بالوطن المحتل وتعطيه صفة الوجود والمواطنة ولومن خلال بطاقة هوية تحمل اسما لوطنٍ آخر غير فلسطين حتى لوكانت تحمل اسم المحتل ذاته كما هوالحال لدى فلسطينى ٤٨ الذين يحملون الهوية الإسرائيلية، ورغم طبيعتنا وكينونتنا المنقسمة بين الصيغة القانونية التى تتمثل فى بطاقة الهوية، والصيغة الحية التى ترتبط بتفاعل الذات مع الواقع المتعدد والمتفرد وحيرتها بين التوهم واللامعقول فى الحياة التى نعيشها، والتذبذب فى موقفنا من الواقع هوالذى يشكل أزمة الهوية، ولهذا يستعين الإنسان -دون أن يدرى- بأجهزة الإعلام والفنون المختلفة ليستعير هوية جاهزة أو يستأجر هوية تلبى صورته التى كونها عن نفسه، وتعكس موقفه من الآخرين، وتعبر عن ما نعانيه من تقلب وجودنا فى الزمان، وتواصل هذا الخيال الشعرى للهوية، ولذلك فإن الهوية -بالمعنى الجمالى- تعالج أزمة هوية الفرد وعدم شعوره بالانتماء، ولكنها لا تدفعه إلى اختيار هوية جاهزة، وإنما تدفعه إلى المعنى العميق للهوية، وهو إبداع هوية جديدة ناتجة عن علاقة الإنسان بالزمن وبالعالم وبالآخرين، ولذلك يلجأ الفرد إلى الطريق الأسهل واستعارة هوية جديدة جاهزة تصدرها له أجهزة الإعلام التى تعيد صياغة الإنسان، وهذه الصورة نجدها - بشكل واضح- فى الشاب الذى يتبنى صورة الحياة الغربية فيلوِّن شعره، ويعيش حياة بعيدة عن الواقع الذى نعيش فيه؛ لأنه يستعير هوية جاهزة من خلال أفلام السينما، والمجلات، والصحف، وهذا هو الحل السهل؛ لأن أزمة الهوية تقتضى منه أن يبدع صيغة جديدة للهوية، والحياة تنبع من معاناته الحقيقية، بمعنى أن يختار الإنسان صورة الحياة التى تتفق مع إمكاناته الشخصية وظروفه المادية، وهذه الصورة غالبا ما تكون ابتكاراً خالصًا، ولكن بدلا من هذه المعاناة تلجأ الحكومات والأفراد إلى استعارة الهوية الجاهزة، وهى هوية مستوردة وخارجية تماما، ولا تعبر عن ظروف الواقع الذى يعيش فيه الإنسان، وتبرر هذه الهوية المستعارة الممسوخة والمشوهة لطبيعة العصر والاستجابة لمتطلبات العالم والزمان الذى نعيش فيه، والفرد فى المجتمع المعاصر يتنازل بشكل عادى ومريح عن هويته الأصلية؛ لأنها تطالبه بمزيد من الإبداع والابتكار والتوازن، ويسعى إلى الهوية التى أصبحت تطلق عليها أسماء رنانة مثل **العولمة والنظام العالمى الجديد**، وهذه

المسميات الجديدة لا تتحدث عن الإنسان، وإنما تتحدث عنه من منظور مقاسات الملابس التى يمكن أن تنطبق على أى فرد فى العالم، وأعتقد أن هذه هى الصناعة الأيديولوچية الجديدة التى يروج لها العالم الغربى والأمريكى، وتستخدم كل أدوات الاتصال المعاصرة من إنترنيت وأقمار صناعية فى تقديم هذه الهوية الجديدة بوصفها حلاً سحرياً لأزمة الهوية تختفى معها خصوصية الثقافات وتجاربها العميقة النابعة من طبيعة الواقع الذى يعيشه الإنسان، وتساهم فى إحداث الاغتراب الثقافى، ذلك لأنه لا يمكن للشعوب الفقيرة أن تتبنى صورة للحياة الغربية، وهى لا تملك شروط تحقيقها على أرض الواقع، وتنشأ هوة واسعة بين الفرد والعالم الذى يعيش فيه ، بل إن هذه الهوية تساهم فى خلق حالة من العمى الحسى واختفاء البصيرة لدى الأجيال الجديدة؛ فلا تستطيع رؤية الواقع الذى تعيش فيه وتفتقر القدرة على التفكير من خلاله، وإنما تفكر من خلال الأطر التى يُصدِّرها لها عالم الاتصالات والعولمة، الذى يضفى على هذه الهوية المستوردة نوعاً من المشروعية والمنطقية؛ فيصبح الفرد لدينا فى العالم العربى متمسكاً بالهوية الغربية فى صورتها الاستهلاكية فى الوقت الذى يراجع فيه الغرب هويته الثقافية، ويبحث عن الجذور الأصيلة لتجربته الإنسانية، وخطورة استيراد هوية جاهزة من الخارج هو أنها لا يفقد الإنسان القدرة على إبداع حياة جديدة فحسب، وإنما يجمد ذاتية الهوية، ويدفع البشر فى اتجاه معين ومحدد سلفا ، وتفتقد الذات القدرة على تعريف نفسها وإدراك هويتها بمرور الوقت، وهذا ما يفجر العنف شديد القسوة من الجماعات الصغيرة التى تستشعر غربتها وضياع ما هوأخلاقى، ويبقى سؤال: كيف تكتشف الذات هويتها وسط هذا المناخ السياسى والاجتماعى الذى يقوم بتنميط كل شىء؟

يمكن أن نلاحظ – فى الحياة اليومية – أن كل إنسان يحاول اكتشاف نفسه (هويته) بالطريقة التى تناسبه؛ فمنهم من يساير ما هو موجود حتى لوكان يتعارض مع قيمه الأصيلة، ومنهم من يستورد هوية جاهزة من الخارج، ومنهم من يحاول تأصيل هويته بفهم علاقته بالواقع والآخرين، واستطاع الغرب – خلال تاريخه الطويل– أن يقدم منطقاً للهوية يتم التفكير من خلاله، وقد بدأ هذا المنطق الغربى (طريقة التفكير) فى صورته الحالية مع تفكير الفيلسوف الفرنسى «ديكارت»، واختفت

معه المشاركة السابقة على ما هو منطقى، وتم الفصل بين الإنسان والكائنات الأخرى التى تشكل هوية العالم، مثل: النباتات والأشجار والحيوانات والرمال، وأصبحت الثنائية والتنميط وصياغة قوالب الفكر هى الأساس فى التفكير الذى يريد تجاوز الفكر الأرسطى رغم أنه يتأسس عليه، ولكن هناك محاولات مضيئة فى الفكر الغربى حاولت الخروج على هذا التصور للذاتية، وهى محاولات تثور على الصياغة الكمية للعالم؛ حيث يتحول العالم إلى مجرد أعداد وأرقام صماء، وتفسح المجال للآخر بكل صوره، ونجد هذا فى قصص لافونتين الخرافية، وأحلام چان چاك روسو ونقده للدولة التى تتأسس على الفكر المدنى، والدعوة إلى عودة الهوية بين الفرد والطبيعة التى يعيش فيها بوصفها امتداداً له، وهو امتداد لها، ونجده أيضًا لدى رامبو فى عبارته الشهيرة "أنا هو آخر"، ونجده فى المحاولات التى تحاول تناول علاقة الإنسان بالعالم بعيدا عن الطريقة النمطية فى التفكير، التى تجعل من الآخر موضوعا داخل الذات وليس خارجها، ولأن الآخر دائما من صنع الذات؛ لأنها تعيد بناء الموضوعات على نحو يتلاءم مع تجربتها الخاصة وقدرتها على التأويل.

والحقيقة أن الصراعات الناشئة عن القوميات والهوية أصبحت تشمل العالم كله بعد الأحداث الأخيرة فى أمريكا، وقد كانت هذه الصراعات مقصورة على أماكن معينة من العالم، ولكنها امتدت لتشمل العالم كله، وتضع العالم فى مفترق طرق هل يتجه العالم لصيغة موحدة للحياة تمليها القوى الكبرى فى العالم والمصالح الاقتصادية التى تحول العالم إلى قرية استهلاكية تقضى على هوية الإنسان الفرد وتجعله يعيش فى حالة تؤدى إلى تدمير فطرته الأصلية؛ لأنها حولت كل شىء إلى منتج يمكن أن يباع ويشترى، ولعل تحليلات «رولان بارت» عن أساطير العالم المعاصر، وهى عبارة عن العروض التى تمجد الأدوات، توضح لنا هذا الشأن، وتبين أن منطق الاستهلاك حول كل شىء بما فيها هوية الإنسان ونظرته إلى ذاته ونظرته للآخر كموضوع للدعاية والإعلان وتنمية الرغبة فى استهلاك كل شىء حتى المشاعر الإنسانية، وتم نزع صفة القداسة عن الجسد الإنسانى، وتحول إلى أداة، رغم أن جسد الإنسان فى الثقافات الشرقية القديمة هو الجزء الجوهرى من هوية الإنسان، ويشكل مدخلا رئيسيا لحضوره فى العالم والتواصل مع الآخر، وبذلك تم تحوير كثير

من العلامات والأشياء المرتبطة بالإنسان، وتغيرت دلالات الأشياء فى عالم اليوم، وساهم الوعى البشرى - الذى تم استخدامه كأداة - فى تبرير كل ذلك تحت دعاوى كثيرة أفسدت الفطرة البشرية، وأدخلت أوهامًا كثيرة عن صورة الحياة؛ إذ إنه ينبغى أن تكون وفقا للنموذج الغربى، وظهرت مصطلحات مثل التقدم والتخلف والشرق والغرب، والنموذج الغربى بوصفه الصورة المثلى فى كل شيء، وقد حدث هذا بقدر كبير من القسوة واستخدام كل ما هو متاح من قوة وسيطرة من التكنولوچيا فى كل مجالات الحياة، وغاب نتيجة لهذا الحوار بين الإنسان ونفسه التى ضاعت منه وسط هذا التناثر الرهيب الذى تبثه الحياة المعاصرة، وأصبحت عملية إدراك الآخر تنطوى على صعوبة شديدة تقتضى لملمة الذات وإبداع هوية جديدة لمواجهة كل هذه المتغيرات. وعملية الإبداع ليست سهلة، وإنما هى تجربة شاقة وصعبة؛ لأنها تعنى -ببساطة - الخروج من أسر التفكير السائد والتحرر من عبادة الأوثان المعاصرة التى صنعتها آلة الإعلام الرهيبة التى تحاصر كل فرد فى الشارع والبيت وكل مكان، وتعيد صياغة الوعى والوجدان وفقًا لمشروعات خطط الإنتاج الاقتصادية (يمكن للقارئ أن يتأمل تجربة إدخال التليفون المحمول فى الحياة اليومية للمجتمعات الفقيرة فتحول لأسطورة يسعى لها الجميع دون أن يكون هناك حاجة حقيقية لها لدى شرائح معينة) وكلما ازدادت حاجة البشر للأشياء يقل الحضور الإنسانى، ويصبح الحضور الفعلى للأشياء وليس الإنسان، وينشأ عنها نوع جديد من الوثنية وعبادة الأشياء، ويتخيل المرء نفسه مرتبطا بهذه الأشياء، وأنها تعبر عن هويته الأصيلة، بينما هو الذى أنتجها لكى يستطيع أن يؤدى بها مهام معينة، وينتهى دورها بانتهاء المهام التى تؤديها، ولكن نلاحظ أن حضورها مستمر فى التواصل مع البشر بوصفها تعبيراً عنهم، ويتوارى كل ما هوإنسانى فى لغة الحديث، ويشتد حضور الأشياء بوصفها سلطة قاهرة تشكل لغة جديدة، لا يستطيع الدخول فى حلبة السوق إلا من يجيد لغتها، ويفهم طبيعة السلطة الجديدة، ويستطيع التعامل معها وفهم المتغيرات التى تحيط بها، ولهذا يمكن تفسير العنف الدموى الذى يظهر فى بعض الأماكن فى العالم باعتباره نتيجة عجز عن التواصل أوفهم ما يحدث من تغيرات للهوية الأصلية وعلاقتها بالآخر، وبالطبع هذا هو أحد الأسباب (وهو إساءة استخدام الهوية نتيجة العلاقة

بالآخر) وراء أحداث الرعب التى نعيشها فى هذا القرن، والتى تتجاوز الوصف الأدبى أو التاريخى، وتنتصر فيها الآلة التكنولوچية للموت، ويغيب صوت الإنسان وسط المدافع والطائرات وآلات القتل الجهنمية، وهى تدك الأطفال العزل، وتدمر الطبيعة الفقيرة وأبسط شروط الحياة، ولا يضارع ما يحدث الآن أية أحداث أخرى فى التاريخ، ويصبح الصمت والانتظار هما الصيغة الوحيدة لمن يفتقد الحيلة والقدرة على دفع هذا الضرر والعدوان الذى لا يعترف بأى حقوق إنسانية إلا بمنطق واحد للحوار، هومنطق الحرب، ويعجز الخيال الأدبى عن تصور نهاية اللعبة التى تجسدها المذابح المعاصرة التى نسمع أخبارها كل يوم، والتى ساهمت فيها التكنولوچيا العسكرية التى تقتل فى ثوان قليلة سكان مدن بأكملها، دون أن يراهم من يقتلهم، فقضت على الشفقة رغم أن الأعمال الأدبية قد أشارت إلى نوع من الفزع المقدس من جماعات تتكون خارج نطاق الصمت تشير إلى عظام الموتى، وتجعلها رمزًا فى مواجهة الفضاء المرعب المخيف الذى يلف عالمنا، وتلجأ إلى العنف للرد على كل هذا، الذى يتمثل فى التنظيم والبرمجة الآلية للموت الذى يسحق ملايين الأرواح بهدوء وبلا جلبة، وجعلت الوحشية شيئًا عاديًا تافهًا، ولذلك يمكن بسهولة اكتشاف السمات التى تميز عالمنا المعاصر:

- التوسع فى استخدام التكنولوچيا بديلاً عن الإنسان حتى فى مجال العواطف البشرية والتواصل الحسى، وهذا واضح فى آلات الجنس البديلة التى يتم إنتاجها فى العالم الغربى الآن.
- التنظيم الآلى للحياة الإنسانية (البرمجة) وفق أهداف بعيدة عن الإنسان.
- اللامبالاة الأخلاقية تجاه وحشية واستهلاكية الحياة المعاصرة.
- الحيادية الكاذبة والمفزعة البادية فى طريقة التفكير التى تتخذ من ثقافة معينة المثل الأعلى للتفكير.
- حرب الإنسان ضد الإنسان تحت شعارات كاذبة، ولهذا يمكن اعتبار هذا العصر هو عصر الدعاية أو الشعارات التى تجعل الجماهير – سواء كانت متقدمة أو متخلفة – تسير وتمضى لما تريده مراكز السلطة والهيمنة، وهى فى

حالة أسر لشعار ضبابى ومجرد وقصير؛ مما يجعل الجماهير فى حالة عبادة للفكرة أو الصنم، التى تظهر عندما تندثر الحكمة التى حاولت الحياة والفطرة الإنسانية المحافظة عليها طوال تاريخها، ونبَّه الدين والفن الشعبى والفلسفة وخبرة الأجيال على هذه الوثنية المعاصرة ، والتى حاولت طوال التاريخ أن تحافظ على إبداع الهوية الإنسانية المتجددة من أجل استمرار الحياة، من خلال صيغة تعلم الإنسان كيف يعيش فى وداعة مع نفسه ومع الآخرين، وكانت هذه هى البيئة المغذية التى تمكن الفرد من تحقيق تميزه وتفرده من خلال التواصل مع الآخر، وليس من خلال العدوان بكل أشكاله الصريحة والرمزية.

- صار الإنسان لدينا غريباً عن منظومته الثقافية، وتحولت الأعراف والتقاليد والتراث لبناء رمزى فى نظر المثقفين ينتمى لحقب تاريخية سابقة، بينما هو فى الحقيقة بناء متجدد ومسئول عن استمرار الحياة بالشكل الإيجابى، وعندما تتحطم كل البنى الرمزية التى تعبر عن الفطرة الإنسانية مثل الدين والفلسفة والحكمة الشعبية وصيغ الحياة اليومية التى يصنعها البسطاء بحياتهم وتحمى الحياة من الاندثار، عندما يتحطم كل هذا سوف تبرز الكلمة بدون جملة مفيدة تؤدى إلى التواصل الإنسانى، وبدون فكرة تجمع الأفراد المبعثرين الذين أصبح لا شكل لهم بعد أن ضاع منهم كل شىء، وتدفع الجميع إلى حالة من الهلع والخوف الدائم والكراهية لكل ما يهدد الذات الفردية داخل المجتمع الواحد، وصارت مصلحة الحزب أهم من مصلحة الوطن، ومداهنة القوى العالمية على حساب مصلحة الفرد البسيط الذى يبحث عن شروط الحياة، وصار شعار إعادة إصلاح المجتمع أهم من الاستماع لحكمة إبداع الهوية، وأصبح الحديث عن المستقبل والرخاء وسيلة لتبرير وتمرير سياسات تضر بالحياة وتقضى على الأجيال، ولا تعمق التواصل بينهم.

- اختفى التواصل المباشر بين الأنا والآخر، أى من خلال الحضور الجسدى، إلى التواصل غير المباشر عبر وسائل الاتصال الجديدة التى صنعت ثقافة اتصالية جديدة مثل التليفون المحمول؛ مما أدى إلى ظهور نوع جديد من المشاعر هو مشاعر الاتصالات، والتى يمكن عن طريقها خوض تجارب لا تقوم فى جوهرها إلا على الاتصال الحى؛ مما ساهم فى خلق حالات جديدة للبشر – لم يعرفوها من

قبل- عمقت من التوحد والعزلة، وصار من يفقد الحواس المتصلة بهذه التكنولوجيا - مثل السمع والبصر- معزولاً عن الاتصال عبر هذه الوسائط الجديدة التى قلصت من التجوال الحيوى فى الطبيعة، وأصبح الإنسان سجيناً لهذا العالم الجديد الذى لابد من إبداع هوية جديدة له تجعل من استخدامه مجدداً للحياة وليس مدمراً لها.

إن جوهر الهوية (الذاتية) يقوم على وجود علاقة إيجابية مع الآخر، دون أن تكون هذه الثنائية موجودة بين الأنا والآخر، لأن كليهما شىء واحد، ولم يتم التمييز بينهما إلا حين تم التمييز داخل الإنسان نفسه بين الروح والجسد، وشطرت الإنسان إلى ثنائية لم يعرفها طوال تاريخه، وهذه الثنائية داخل الإنسان أوتلك النظرة قد نتجت عنها ثنائية الأنا والآخر؛ فانقسام هوية الإنسان وذاته إلى روح وجسد هو الذى فصل الأنا عن مجالها الحيوى وهوالآخر الذى يشكل كل ما عداها، وتقيم الأنا علاقة تكاملية معها، وقد بدأت تلك النظرة مع فلسفة ديكارت التى فصلت الذات المفكرة عن الجسد، ولعل فلسفة «هيدجر» هى التى حاولت الخروج من هذا المأزق الفلسفى من خلال الخروج عن طريقة التفكير الاستدلالى إلى التفكير الشعرى فى الوجود، ولا نقصد بالشعرى هنا ذلك النوع الأدبى، وإنما نقصد طريقة التفكير والتأمل فى الوجود التى تنفذ إلى جوهره، دون أن تفصل الذات عن موضوعها الخارجى، ودون أن تفصل بين التفكير وموضوع التفكير؛ فالأصل فى الإنسان أنه يعيش (فى) العالم، وهو ما يشكل الآخر لديه، ويعيش (مع) الآخرين بوصفهم جزءاً من الذات وليس مضادا لها؛ لأن الآخر هو مجال تحقق الأنا واختبار لمكناتها بكل مستوياتها النفسية والعقلية والجسدية، ولعل علاقة الحب تبين فكرة الآخر بوصفه مكملاً للأنا، وهذا يعنى أن طريقة التفكير فى موضوع الأنا والآخر لدينا تحتاج إلى إعادة نظر لا سيما أن ثقافتنا العربية لا تطرح مثل هذه الثنائية، وإنما تم استيرادها من الثقافة الغربية مثلما استوردنا الهوية سابقة التجهيز.

ويمكن أن نختتم الحديث عن الهوية بالتساؤل: متى تكون الهوية مرتبطة بالموت، أو تؤدى إلى الفكرة الجنائزية للهوية؟ بمعنى أن الهوية بمفهوم الطبقة الاجتماعية والعنصرية والقومية والطائفية قد جعلت الفرد ينفصل عن ذاته الشخصية

ويصاب بحالة عمى حسى ومعنوى، فلا يرى الآخر الشخصى، ويتحول البشر إلى ذوات غير شخصية تتشنج بفعل العدوان الذى تتعرض له بسبب انتمائها، وتسعى لمنع هذا العدوان الذى قدر لها أن تكون ضحية له، وتنتقم، أوتقلب المجتمع رأساً على عقب بفعل هذا الغضب الناتج عن الاستخدام المدمر لكلمة الهوية التى يتم تثبيتها فى معنى واحد بعيداً عن جوهر الهوية التى تعنى داخل المجتمع الواحد التعدد والتنوع والتباين والتجدد لدفع الحياة واستمرارها، وهذا يعنى أن توحيد الهوية للأفراد هو أمر ضد الحياة، ويكشف عن الجذور الرهيبة للمعانى التى يمكن أن تستخدم تحت لفظ الهوية الذى هو –فى جوهره– إبداع صيغة من الحوار مع الآخر، فيها استجابة للمتغيرات التى تحدث للذات والعالم، ولذلك فإن تجميد الهوية ومنع البشر من التعبير عن خصوصياتهم الثقافية ليستفيد كل فرد وكل ثقافة من الأخرى هو الذى يدفع للموت، ويبرز الفكرة الجنائزية للهوية؛ لأن حيوية التفرد للفرد أو الجماعة أو الأمة – التى تتجدد بالحكمة– هى وحدها التى تحمى من الوقوع فى العنف، أما شعار العولمة والتجانس بين الشعوب والثقافة الواحدة التى يسعى إليها العالم الآن استجابة لما يطرح أو تريده الهويات الثقافية المتعددة فى العالم فيثير – على العكس – احتياجًا من نوع جديد لدى كل أمة، وهوأن تتأكد من أن تراثها من التفرد والتميز سيظل حياً، وأن نتعلم كيف نجعله محبوباً من الآخرين، ويمكن حينذاك أن نحب تفردنا دونما توتر، وبهذا نغير العولمة دون أن نهرب منها، ودون أن نعلق أنفسنا فى قبر الهوية المرتبط بالاضطهاد.

–٥–

تنبع أهمية هذا الكتاب – الذى ترجمه الأستاذ طلعت الشايب – من عدة أسباب: أولها، أنه يدرس جانباً واحداً من الجوانب المتعددة من أدب السيرة الذاتية، وهو الطفولة فى السيرة الذاتية، وهو يمثل أهم مراحل النشأة والتكوين فى الشخصية الإنسانية، وهو بذلك يبين أن البحوث العامة ذات الموضوعات الواسعة تبعد كثيراً عن البحث العلمى الجاد فى أى موضوع نبحثه، وكلما كان الموضوع محدداً بشكل دقيق تصبح إضافة الباحث واضحة، والفائدة أعمق؛ فكثير من الكتابات تتناول السيرة

الذاتية بمختلف جوانبها دون أن تحاول التركيز على جانب واحد يمكن الإضافة إليه وإلقاء الضوء عليه من زوايا متعددة؛ مما يكشف عن مستويات كنا نجهلها؛ فحين نتحدث عن الطفولة في السيرة الذاتية العربية من خلال النصوص التي قدمها الكاتب نكتشف أننا أمام ظواهر تتكرر؛ فتكشف عن أهمية هذه المرحلة من العمر في حياة الإنسان، ويرى أن السيرة الذاتية التي تتناول موضوع الطفولة هي شكل خاص للسيرة، وتكاد تكون جنساً مستقلاً له تقاليده الراسخة والأساسية.

وثانيها، أن الكتاب بيّن مصطلحات كثيرة درج الباحثون على عدم التمييز بينها وهي: السيرة الذاتية **Autobiography**، وسيرة الحياة **Biography**، والصورة الشخصية **The Self-Portrait**، والترجمة الذاتية، والترجمة الشخصية **Transliteration and Translation**، والمذكرات **Memoirs**، والرسائل الشخصية **The Letters**، والرحلات، واليوميات **The Diaries**، وهذا التمييز الدقيق يجعلنا نميز بين أشكال الكتابة التي كانت تندرج جمعيها تحت أدب السيرة الذاتية. (انظر الفصل الرابع من الكتاب)

وثالثها، أن الكاتب يثير بعض الأفكار التي تنم عن تحيز للثقافة الغربية، مثل قول بعض الباحثين (جاسدروف وپاسكال وماي) إن أدب السيرة الذاتية هو أدب غربي خالص قام الغرب بتصديره للعالم، ويثبت «إحسان عباس» في كتابه (فن السيرة، دار صادر، بيروت ١٩٩٦، ص١١٥) أن العرب قد عرفوا فن السيرة بدليل النصوص التي أوردها لابن سينا، وكتاب العبر لأسامة بن منقذ، وغيرها من النصوص التي تبين درجة الوعي بتسجيل سيرة الذات أو الترجمة الشخصية لحياة المفكر أو الأديب أو الشاعر.

ورابعها، السؤال المهم الذي يطرحه الكاتب وهو: إلى أي مدى يمكن القول إن السيرة الذاتية الخاصة بالطفولة تختلف كنموذج عن السيرة الذاتية الكاملة في أسلوب الحكي؟ وما الدور الرمزي الذي يمكن أن تلعبه الطفولة في تكوين الشخصية؟ ولابد من أن نوضح أنه ليست كل كتابة عن *الذات* تنتمي *للسيرة الذاتية*؛ لأن هناك أشكالاً كثيرة مثل المذكرات والمقالات الشخصية والروايات التي تهتم بالشخصية وتطورها ونموها.

وإذا أردنا أن نستعرض الكتاب المهم الذى نقدمه؛ لوجدنا أنه يتكون من عشرة فصول، وملحق يتضمن توصيفا لمجموعة الأعمال الرئيسية المستخدمة كمادة للدراسة. والأفكار الرئيسية للكتاب هى:

١) الفصل الأول هو مقدمة الكتاب، ويتناول الكاتب فيه محددات الدراسة؛ فيبين أن السيرة الذاتية هى خبرة ثقافية وحياتية يتم نقلها للقارئ وفق تعاقد من نوع خاص بين الكاتب والقارئ؛ حيث يُقرأ النص على أنه يمثل تجربة حية تمت صياغتها فى قالب أدبى، وتتحدد الصلة بين موضوع النص والقارئ على قدرة الأخير على التقمص والتوحد الرمزى مع الكاتب، ويؤدى هذا إلى زيادة التفاهم بين أفراد المجتمع، وتمثل السيرة الثقافة الحية التى خرجت منها، وبالتالى فالشفرة الثقافية ضرورية لفهم النص؛ لأنها مؤشر على الثقافة الوطنية ودالة على التعدد والتشظى داخل المجتمع الواحد، وتعبر عن هوية الأمة، وتكسر القوالب الجاهزة والتعميمات التى تتناول الذات العربية، وتدعو المرء إلى تأمل حياته والبحث عما هو مشترك فى التجربة الإنسانية. ويبين الكاتب أن السيرة الذاتية موضوع مشترك بين حقول معرفية عديدة مثل: علم الاجتماع، والأنثربولوجيا الاجتماعية، وعلم النفس، والعلوم السياسية، ويمكن أن أضيف هنا الفلسفة؛ لأن كثيراً من الفلاسفة حاول تقديم السيرة الذاتية لأفكاره وكيف نمت وتطورت، وهناك نماذج عديدة على ذلك نجدها فى الفكر الشرقى والغربى على السواء، مثل تجربة «الغزالى» فى كتابه «المنقذ من الضلال»، والسيرة الذاتية لسارتر (الكلمات) ١٩٦٤، ولكن الكاتب يرى السيرة بوصفها فناً له ملامح مميزة للعقل الغربى، وأنه تم نقله للشرق وتأثر به، ولكن الكُتّاب العرب لم يستوردوا العقل الغربى أيضا ليكتبوا عن حياتهم، ويبين الكاتب هدف دراسته الذى يتمثل فى دراسة الطفولة بوصفها موضوعًا مشتركًا بين كتب السيرة الذاتية، ورسم خلفيته التاريخية وتتبع تطوره، ووصف ملامحه السردية وعلاقته بفن الرواية، ويبين الكاتب أن منهجه يهتم فى المقام الأول بتحليل الوظيفة الأدبية لنص السيرة الذاتية، دون تحليل للجانب التاريخى أو التوثيقى الذى تتضمنه هذه النصوص، وقد اعتمد الكاتب على عشرين نصًا تمثل اتجاهات السيرة الذاتية العربية، وتعبر عن خمسة أقطار هى

مصر وفلسطين ولبنان وسوريا والمغرب، وتمتد من عام ١٩٢٩إلى عام ١٩٨٨، ويبدأ بنص «الأيام» لطه حسين، ويشير إلى الدراسات السابقة التى تناولت السيرة الذاتية فى الأدب العربى ليبين موقع دراسته منها.

٢) فى الفصل الثانى يتناول تعريف السيرة الذاتية؛ فيبين أن هناك نوعين من التعريف: أحدهما واسع وعام، والآخر محدد بسمات معينة، أما التعريف العام فيرى أن السيرة الذاتية تقصد التعبير عن الذات أو الوعى بها، وبذلك يمكن أن تتخذ أى شكل أدبى (مثل المذكرات والرسائل واليوميات والترجمة الشخصية)، ويعتمد هذا النوع على فكرة النص ومعناه أو هدفه ورؤيته كأسلوب أكثر منها شكلاً، وتعتبر - وفقًا لهذا التعريف الواسع- كل كتابة فى الدين أو الفلسفة أو الفيزياء أو الميتافيزيقا، سيرة ذاتية تعبر عن الذات الإنسانية من خلال رموز محددة أما التعريف الثانى فهو أكثر تحديدا وشكلية، وينظر للسيرة كنوع أدبى يعبر عن الأدب الشخصى له خصائص تركيبية وبنيوية محددة مثل موضوع النص ومنظور السرد والأسلوب الأدبى وهوية الشخصيات وأصوات الحكى، وبناء على هذه الخصائص يمكن التمييز بين الأشكال المختلفة من السيرة التى تبدأ باليوميات وتنتهى بالأعمال الروائية. وأهم سمة فى هذا التعريف أنه ليس معيارياً أو إرشادياً بحيث يمكن الحكم به على النصوص، وإنما يمدنا بالأدوات التى تساهم فى قراءة هذه النصوص وتحليلها، ويبين الكاتب فى هذا الفصل أنه يستخدم نظرية القراءة الأدبية، فينظر إلى هذه الأنواع على أنها أفعال أدبية تنعكس لدى القارئ من خلال عقد خاص يحدد أفق التوقع لدى القارئ، وبالتالى فهو ينظر إلى النصوص بوصفها مؤسسات اجتماعية تعكس نتاجًا وأعرافًا ثقافية معينة، ويميز الكاتب - بعد ذلك - بين السيرة أو ترجمة حياة شخص ما وبين الأشكال الأخرى (المذكرات، واليوميات، والرسائل، والصور الشخصية) تمييزاً دقيقًا؛ فيبين - من خلال تحليل نصوص «هدى شعراوى» و«سمير سرحان» وغيرهما- أن كل شكل من الأشكال السابقة له خصائص معينة وتجربة خاصة؛ فالمذكرات واليوميات مثل يوميات «جورجى زيدان» هى تسجيل يومى لأحداث بعينها؛ فلا تتوافر مساحة التأمل نتيجة عدم وجود مسافة نفسية وزمنية بين

الحدث الذى يرصده والكاتب، بينما السيرة استعادة لزمان قد مضى، ويتم إعادة بناء لوحداته، وهذا يعنى أن الزمان عنصر حاسم فى تمييز هذه الأشكال، وأيضاً الغرض من النص؛ حيث يغلب على المذكرات الاهتمام برصد حدث خارجى له طبيعة سياسية واجتماعية مثلما حاولت «هدى شعراوى» التأريخ للحركة النسائية فى مصر وليس رصد الأحداث الداخلية للذات.

٣) يدرس الكاتب العلاقة بين السيرة الذاتية والرواية فى الفصل الثالث؛ لأن كثيراً من نصوص السيرة يتم إضافة عنوان فرعى لها بأنها رواية، وبهذا يمكن أن تقرأ من منظورين؛ بمعنى أنها يمكن أن تُقرأ كرواية أو تقرأ كسيرة ذاتية تعبر عن صاحبها وعصره، ويحدد ذلك عقد القراءة بين القارئ والكاتب ونظرة القارئ للنص ، ولكن يجمع بينهما الشكل الفنى الذى يحرص الكاتب على تقديم السيرة من خلاله، وكلاهما تعبير عن ذات الكاتب، وذلك لأن أساليب السرد والحبكة لا يمكن تمييزها عنها فى الأدب الروائى، ولكن الكاتب يحاول التمييز بينهما من خلال ما يسمى بفضاء السيرة الذاتية، والمقصود به صدق الكاتب فى التعبير عن تجربته الخاصة، ويدرك القارئ هذا الفضاء بسهولة من تشابه الأسماء بين البطل والمؤلف، وحرص الكاتب على إبراز نموذج حياته الخاصة، وهذا الفضاء الخاص قد لا نجده فى بعض الروايات، وهو غلبة الطابع الذاتى، ونجد هذا - بشكل خاص - فى (سجن العمر) لتوفيق الحكيم، و(قصة حياة) لإبراهيم عبد القادر المازنى، و(بقايا صور) لحنا مينا، ويستعرض المؤلف سمات الفضاء الذاتى فى كثير من النصوص، ويذكر سمة أخرى تميز السيرة الذاتية، وهى صدق الكتابة الذاتية؛ فالرواية تعتمد على الصدق الرمزى أو الخيالى، بينما تعتمد السيرة على الصدق المرجعى؛ حيث يمكن التأكد من المعلومات الواردة بالرجوع إلى الواقع التاريخى والاجتماعى، ولكن الصدق المرجعى قد لا يتوفر فى السيرة الذاتية حين يكتب أى كاتب عن طفولته؛ لأنه قد يكتب عنها وهو فى سن السبعين فلا يستطيع استعادتها كما هى، وإنما يقدمها من خلال معنى عام لحياته يسبغه عليها، ولذلك حين يعود أى كاتب لذاكرته المبكرة؛ فإنه لا يعود إليها فى ذاتها، وإنما يقوم بعملية خلق للأسطورة التى تجسد معتقده الخاص منذ الطفولة؛ فالأحداث يتم

اختيارها، وربما اختراعها بواسطة الذاكرة ومعالجتها وتكييفها بما يلائم صورة الشخص (الكاتب) عن نفسه، والأسطورة التى يتم تكوينها عما حدث فى الطفولة يمكن بالتالى أن تكون أقرب إلى اللاوعى المتحكم فى أفعال المرء وعواطفه وتصوراته عن العالم؛ فالتذكر فى كتابة السيرة ليس تسجيلاً سلبياً، وإنما عملية خلق مستمرة، ويتضح هذا فى ترتيبها وتسجيلها؛ بحيث تبدو مكتملة وحاسمة فى دراما تعريف الذات وتقديمها للعالم، ولذلك فإن نوعية الصدق نابعة من النص نفسه، وليس من مدى مطابقتها للواقع الخارجى، وهو يتطابق مع الصدق الرمزى والعاطفى للفن فى مقابل الصدق الواقعى والمحايد للوثيقة، والحقيقية أن الاختلاف النوعى بين السيرة والرواية يتحدد من خلال ما يحدده لنا الكاتب من العنوان والعنوان الفرعى، ومن تطابق الاسم بين المؤلف والراوى، ومن خلال هدف الكاتب من تقديم نصه، ويساهم عنوان النص فى تحديد نوع العلاقة التى تنشأ بين القارئ والنص، والعناوين ثلاثة أنواع: **عناوين وصفية**، ونجدها فى وصف الكاتب لنصه بأنها مذكرات أو يوميات، أو ذكريات، و**عناوين مختلطة** مثل (الخبز الحافى: سيرة ذاتية وروائية)، و**عناوين تعبر عن فكرة** مثل (فى الطفولة)، وكذلك تضىء الإهداءات والمقدمات النثرية لشرح طبيعة العمل الأدبى ونوعه، وقد تكون كلمة الناشر، أو العبارة المكتوبة على غلاف الكتاب محددة للقارئ نوع العمل الذى يطالعه، وهناك دوال من خارج العمل نجدها فى كتابات الصحف عن نص معين ووصفه بصفة يشتهر بها قد تساهم فى تحديد نوعه أيضاً.

٤) يقدم المؤلف فى الفصل الرابع التطور التاريخى للسيرة الذاتية فى الأدب العربى، ويبدأ بتاريخ المصطلح؛ فيبين أن الأدب العربى قد عرف مصطلح السيرة والترجمة الشخصية وجمع بينهما فيما بعد، بعد أن تم الاحتكاك بين الثقافة العربية والغربية، ذلك أن الأدب العربى عرف ما يسمى بالسيرة الغيرية؛ بمعنى أن الفرد لا يكتب عن نفسه، ولكن يكتب عن غيره، وهذا ما نجده فى كتب التراجم والطبقات فى الأدب؛ حيث يكتب المؤلف سيرة الشعراء أو الأدباء، ويصل المؤلف بذلك إلى استنتاج أن الأدب العربى لم يعرف أدب السيرة الذاتية كما نعرفه اليوم إلا مؤخراً، ويعتبر نص «سلامة موسى» (تربية سلامة موسى) أول من استخدم

مـصطلح سـيـرة ذاتية لتـوصـيف نصـه الخـاص، وقـبل هذا المصطلح كـان يتم استخدام مصطلح مذكرات، وقد بدأ ظهوره على هيئة نصوص تقدم لشخصيات هامشية فى الحياة اليومية مثل الناس العاديين والخارجين عن القانون، ثم أصبح المصطلح يستخدم للتعبير عن النصوص التى تعبر عن شخصيات مهمة فى السياسة أو الفن ، ويستخدم هذا المصطلح مع مصطلح آخر هو ذكريات بشكل تبادلى مع مصطلحات أخرى مثل: يوميات، واعترافات، والوصايا، والأحاديث الشخصية، والرحلات، والمقالات الشخصية، وهذا يبين أن السيرة الذاتية تحمل عناوين فرعية غامضة، تبين أن الفرق بين المصطلحات السابقة لم يكن شائعًا، وكانت الكلمة غائبة من المعجم الذى كان سائدا، وينتقل المؤلف للحديث عن النماذج الكلاسيكية فى الأدب العربى التى تندرج تحت هذا النوع الأدبى، ولكنها تختلف عنه فى بعض السمات مثل كتاب «المنقذ من الضلال» للإمام الغزالى؛ فهو كتاب – فى رأيه – لا يقدم تعبيراً قصديًا عن الذات، وإنما يقدم كتابًا فكريًا يناقش المسالك المختلفة فى الدين، وينتهى بالتصوف، ثم يتعرض الكاتب لنماذج من الكتب التى تتعرض لسيرة حياة المشاهير فى الأدب العربى والإسلامى فى العلوم الإسلامية مثل علم الحديث، و كتب التدوين، والطبقات، وبّين أن الأدب العربى اعتمد على السيرة، ونجد أمثلة لها فى معجم ابن أصيبعة فى كتابه «عيون الأنباء فى طبقات الأطباء»، و«معجم الأدباء» لياقوت، وغيرها من الكتب العربية التى أعتقد أنها تقدم مفهومًا خاصًا للسيرة يختلف عن السيرة بالمفهوم الغربى، ذلك أن السيرة وعلم الحديث تقدم أساسًا عقائديًا من الصعب أن يلتقطه المؤلف الذى ينطلق من المفهوم الغربى فحسب، وقد وضح الاختلاف الثقافى فى عدم استيعاب المفاهيم التى تتداخل فيها علوم السيرة مع العقائد، ولعل هذا ما جعله يفسر الكتابات الدينية التى تنتمى للسيرة بأنها كتابة أيديولوچية تصور التحول الفكرى كما جاء عند الغزالى وابن السموءل (المتوفى فى ١١٧٤)، ويناقش كتب الأسفار والرحلات الجغرافية التى تتناول بعضًا من جوانب الشخصية التى تقدمها، ويخلص من هذا كله إلى أن أول سيرة ذاتية حقيقية هى كتاب «الأيام» لطه حسين؛ لأنه يتطابق مع التعريف الذى يقدمه للسيرة من منظور نظرية القراءة الأدبية.

٥) يتناول المؤلف فى الفصل الخامس النماذج المختلفة التى كتب لها الاستمرار فى الأدب العربى مثل الترجمة الشخصية للذات أو للغير، والنصوص التى تعبر عن تغير مفهوم السيرة الذاتية فى الأدب العربى نتيجة للتأثر بالنصوص الغربية؛ فمثلا شكيب أرسلان تأثر فى كتابة مذكراته بالصور التراثية التى وردت لدى ابن سينا وابن خلدون ولسان الدين الخطيب وجلال الدين السيوطى، ولذلك فإن عوامل الاستمرار تظهر فى مذكرات الشيخ عبد الحميد كشك، ومحمد متولى شعراوى، وعبد الحليم محمود الذى تحمل سيرته عنوان: «الحمد لله.. هذه حياتى»، ويقدم الكاتب تحليلاً مفصلاً له، ويتناول الكاتب بعد ذلك الموضوعات الأساسية التى سيطرت على كتابات السيرة الذاتية مثل موضوع تربية الفرد وتعليمه فى مراحله المختلفة، والمسار الروحى الذى سارت حياة أى كاتب للسيرة عليه، والتأريخ لهذا المسار، والرحلات بوصفها موضوعًا للسيرة، والرثاء مثلما فعل «محمد حسين هيكل» حين توفى ابنه فكتب كتابه لتسجيل عمق الألم الذى مر به؛ فكتب كتاب (ولدى)، وسيرة حياة أمل دنقل التى كتبتها أرملته عبلة الروينى بعنوان (الجنوبى)، أما الروح الجديدة للسيرة الذاتية – التى ظهرت فى الأدب العربى – فقد خرجت عن الصيغ القديمة فى التراث، وكسرت ما هو مألوف، ونجد هذا فى تعبير الشخصية عن عيوبها ونقائصها، وأصبحت السيرة تعبر عن أدب الاحتجاج الاجتماعى الملتزم، وتعبر عن رؤية الكاتب للعالم، وقد وضح فى النصوص الحديثة تأثير النصوص الأجنبية عليها، ومحاكاتها فى بعض الأحيان، ولذلك يشير بعض الكتاب لنصوص بعينها مثل اعترافات چان چاك روسو، ومكسيم جور كى، وتولستوى، وسوم سرت موم، وسارتر، وهذا يعنى أن أثر الموروث فى فن السيرة قد قلّ؛ ليحل محله النماذج الغربية.

٦) يتناول الكاتب فى الفصل السادس صور الطفولة فى السيرة الذاتية العربية؛ حيث يُبيّن الكاتب أن الاهتمام بالطفولة من علامات التغير الأدبى، فتلك المرحلة لم يكن لها دور يذكر فى السير الكلاسيكية فى الأدب العربى القديم، ويتم التركيز عليها فى النصوص الحديثة، ولكن مرحلة المراهقة (تفتح الجسد) تهمل تمامًا، ويبين المؤلف أن هذه الظاهرة – غياب مرحلة المراهقة – ليست خاصة بالأدب العربى،

ولكن نجدها فى الأدب الغربى أيضًا، حيث يتم التركيز على مرحلتى الطفولة والنضج، وتغيب هذه المرحلة، ويميز الكاتب بين نوعين من أدب السيرة: السيرة المكتملة التى تصور مراحل الحياة المختلفة، والسيرة التى تقتصر على مراحل الطفولة مثل «الأيام» لطه حسين، والفرق بين النوعين هو فرق فى زمن القص، والسمات غير المنتظمة لوحدات السرد، ويرصد المؤلف علاقة نص السيرة بنصوص الكاتب الأخرى أواستقلاله عنها، ويطرح الكاتب تساؤلاً جوهريًا عن الحبكة الفنية فى السيرة الذاتية الخاصة بالطفولة، هل لها شكل مختلف عن النمط المعيارى للسيرة الذاتية المكتملة التى تتناول مراحل العمر المختلفة؟ ويحلل الكاتب الفرق بين البدايات والنهايات بين هذين النوعين من النصوص، ويقدم المؤلف تمييزًا دقيقًا بين القصة والخطاب فى السيرة الذاتية؛ فالقصة هى الأحداث المنقولة بأشخاصها وأماكنها وتاريخها الخاص، والخطاب هو تحويل كل ذلك إلى صيغة لغوية يجعلها قابلة للتوصيل إلى القارئ، وهذا يجعلنا ندرك أن كل سيرة ذاتية تتضمن مستويين: أولهما قصة الحياة، وثانيهما قصة الكاتب، الذى يحاول إضفاء معنى على تجربته الذاتية، ولهذا فإن مرحلة النضج يتم التركيز عليها لإبراز رؤية الشخص للعالم وما فيه من قضايا، ويتم التوافق بين القصتين أوبين القصة والخطاب من خلال آنين: آن الأحداث (لحظة القص)، وآن الكتابة (لحظة الكتابة)؛ حيث يقوم الراوى بسرد القصة من منظور زمان آخر، ويساعده هذا فى إعادة بناء التجربة الأصلية، وهذا يتم عن طريق استخدام ضمائر مختلفة مثل ضمير المتكلم (الأنا)، وضمير الغائب (الشخص الثالث الذى يقف بين أنا الراوى وأنا البطل، أو ضمير المخاطب؛ حيث يحيل الذات إلى موضوع يتم مخاطبته من الخارج)، ويستعرض الكاتب أزمنة القص فى السيرة الذاتية، مثل زمان الطفولة القصيرة الذى يمتد لعشر سنوات، وزمان الطفولة الطويلة التى تشمل مرحلة أطول، وزمان الطفولة الطويلة جدا؛ حيث تبدأ السيرة من مرحلة الطفولة المبكرة حتى مرحلة متأخرة من العمر، والزمان الذى يستوعب مراحل العمر كلها، ويثير هذا الزمان الأخير عدة قضايا منها قضية التسلسل الزمنى، ومدى التناسب فى الاهتمام بين مراحل العمر المختلفة فى كتابة السيرة، وقضية استقلال كل مرحلة بكتاب خاص على نحوما فعل طه حسين فى كتاب «الأيام».

٧) يحلل الكاتب فى الفصل السابع المنظور الأدبى لصورة الطفولة فى السيرة الذاتية العربية، كما يتجلى فى تداخل الأصوات (تعدد الضمائر داخل النص)، وفى إرساء القواعد الأدبية؛ فعلى الرغم من تزامن ظهور (الأيام) مع رواية (زينب)، إلا أن الرواية حققت تقدمًا أسرع من السيرة، نتيجة للحرية النسبية التى يتمتع بها كاتب الرواية عن كاتب السيرة، ولهذا فإن اتساع المنظور الأدبى وتعدد أساليب السرد والقص فى الرواية قد ساهم فى تطور السيرة من الناحية الأدبية والجمالية؛ فكل سيرة لها طابع أدبى مستمد من تقاليد وقواعد الأدب فى تلك الفترة، وليست هناك سيرة ذاتية تخلو من الطابع الأدبى، وقد لاحظ الكاتب أن السيرة الذاتية التى تتناول الطفولة هى أكثر صلة بالرواية من السيرة الذاتية الكاملة؛ لأنها تقوم على عنصر الخيال الذى يقوم بإعادة اكتشاف هذه المرحلة من العمر واستعادتها بشكل قابل للتواصل مع القارئ، ونجد فيها هذا الطابع الغنائى الذى يميز الحديث عن هذه المرحلة، ويحلل المؤلف ذلك من الناحية الفنية، ويبين أن كاتب السيرة يهمه فى تقديم مراحل العمر الأخرى التوثيق والصدق المرجعى، بينما فى التعبير عن الطفولة يريد نقل حالة ومناخ نفسى كانا يهيمنان عليه، وارتبطت الطفولة لديه بتلك الحالة، ويتضح هذا فى فنيات الكتابة من خلال دراسة حركة السرد أو الإيقاع فى نص السيرة الذاتية؛ فيصف الكاتب المشهد أويلخصه أو يستطرد فى التعليق عليه، ويستعرض المؤلف كثيراً من النصوص لتحليل حركة السرد بها من خلال عرض المشاهد التى تقدمها النصوص، ويبين الفرق بين المشاهد التفصيلية والمشاهد المختصرة ودلالتها.

٨) يتناول الكاتب فى الفصل الثامن الطفولة بوصفها صوراً متخيلة أخذت أشكالاً متعددة كموضوع فى السيرة الذاتية العربية، ويبين فى هذا الفصل أن الطفولة مرتبطة بالمكان، وجماليات المكان هى التى تقدم لنا هذا العالم؛ فمثلاً ارتبطت طفولة طه حسين بالقرية، (عزبة الكيلو) فأخذ يقدم لنا الظروف التى كان يعيشها الطفل فى القرية لكى ينقل لنا الإحساس الذى كان يشعر به؛ لأن المكان ليس موطن الطفولة فحسب، ولكنه مؤسسة اجتماعية لها تقاليدها وثقافتها الأخلاقية

وطبيعتها، ولذلك فهناك علاقة قوية بين هوية المكان وهوية الفرد أوالراوى الذى يحكى عنه كاتب السيرة، وتساهم دراسة المكان فى السيرة فى إدراك التغير التاريخى والاجتماعى للثقافة العربية، ونجد هذا - بشكل واضح - فى سيرة سيد قطب (طفل من القرية)؛ حيث يقدم صورة من الداخل للقرية المصرية، وتتضمن بعض كتب السيرة وصفاً تفصيلياً للمكان لإحداث تأثير واقعى لدى القارئ، وتبرز المعالجة الجمالية للمكان فى السيرة عدة صور للمكان مثل:

- الصورة النقدية؛ حيث ينقد الراوى مظاهر القسوة فى المكان من الناحية الاجتماعية والثقافية.
- الصورة الرومانسية للمكان التى نجدها فى (اسمع يا رضا) ١٩٥٦لأنيس فريحه.
- صورة المكان كتعبير عن الهوية والعودة للجذور.
- تغير إدراك المكان بوصفه جزءاً من الذات لدى الكتابات الحديثة.
- والصورة التاريخية التى ترصد تطور المكان من خلال وعى متقدم.

ويجسد كل هذا فهماً جديداً للواقع لدى كتاب السيرة الذاتية.

٩) يتناول الكاتب فى الفصل التاسع أهم موضوع ركزت عليه كتابات السيرة الذاتية العربية فى الطفولة وهو موضوع الفقر؛ لأن الطفولة ارتبطت بالظروف الصعبة والقاسية التى يكون قد عاشها بعض الكتاب فآثروا التعبير عنها كمدخل لتفتح حواسهم عن العالم ، ويعبر موضوع الفقر عن الصراع الاجتماعى، والهامشية التى خرج منها هؤلاء الكُتّاب، والفقر كموضوع فى السيرة يعبر عن وجهة نظر الكتاب فى الواقع المحيط بهم، ولكن بعض النصوص تبين جحيم الفقر فى صيغة عدمية مثل (الخبز الحافى) لمحمد شكرى؛ حيث يقدم صدمة الفقر كرؤية كابوسية للواقع الذى كانت الشخصية تعيش فيه، وبعضها تبرزه كجزء من دعوتها للاشتراكية مثل نصوص حنا مينا، ورغم كل ما للفقر من أثر سلبى على الشخصية إلا أن بعض النصوص أبرزت فضائل الفقر فى تنمية قدرة الفرد على التحمل ومقاومة الظروف الصعبة التى يمر بها.

١٠) يتناول المؤلف فى الفصل العاشر الموضوع أو الهدف الرئيسى من أدب السيرة الذاتيـة، وهو السعى من أجل الحرية التى تتحقق من خلال الصراع مع أشكال السلطة المختلفة التى تتبدى فى الأسرة الأبوية، تلك الأسرة التى يتمتع الأب فيها بسلطة مطلقة تؤثر على نمو وتطور الإنسان فى الحياة اليومية، وصورة الفرد فى الأسرة تعكس موقف الكاتب من قضايا كثيرة، ولهذا نجد بعض الكُتّاب يصورون هذه الفترة بشكل رومانسى، وأحيانا بشكل يعكس القسوة التى تعرض لها الفرد فى حياته، وتعكس دور الأسرة السلطوى، ويبن لنا المؤلف أن الأسرة هى الصورة المصغرة للمجتمع العربى، ويستند فى ذلك إلى تحليل حليم بركات - عالم الاجتماع العربى - الذى يرى فى الأسرة تعبيراً عن المجتمع؛ فالأسرة القمعية تعكس الحلم الجماعى بمجتمع أكثر حرية وأكثر مساواة، ويحلل الكاتب الطابع المقدس للأسرة فى المجتمع العربى، ويقدم صورة الأب وتجلياتها فى أدب السيرة، وصورة الأسرة بوصفها سجناً، وأدى هذا إلى ظهور أدب يتسم بالتعبير عن القسوة التى عاناها كاتب السيرة، وأدب آخر يصور حنان الأب، كما فعلت عائشة التيمورية فى كتاباتها؛ حيث صورت دور الأب الإيجابى فى تشجيعه لها ومعاونته لها على القراءة والكتابة، ويترتب على ما سبق ظهور النزعة الإصلاحية التى تستخلص العبر من عرض الطفولة وظروفها فى المجتمع العربى، وضرورة البدء بهذه المرحلة فى أى إصلاح منشود للمجتمع، وهذا يجعل من السيرة علاجًا جماعيًا للمجتمع، ولذلك يقحم الكاتب هذا الطابع الإصلاحى على النص، مثلما بين طه حسين أن الجهل كان السبب فى إصابته بالعمى، ويستعرض المؤلف الصورة النقدية للأم فى نصوص السيرة الذاتية، ولاحظ أن صورة الأم إيجابية فى معظم النصوص، وتبدى بعض القسوة فى نصوص أخرى.

ويقدم ملحق الكتاب توصيفًا موضوعيًا للنصوص العشرين التى اعتمد عليها فى الدراسة مثل عنوان النص، واسم مؤلفه، وتاريخ نشره، وعمر الكاتب عند نشره، وكيف عرض الطفولة: بشكل مختصر أو مطول.... وهكذا.

وقد قام الأستاذ طلعت الشايب بجهد كبير فى ترجمة هذا الكتاب المهم، وقدم

ترجمة لكثير من المصطلحات التى كانت معربة، كما قدم اقتراحات بترجمة جديدة لمصطلحات لم تستقر بعد، أو لم يتم توحيدها بين الترجمات المتداولة؛ مما جعل النص أيسر فى القراءة، وأكثر قدرة على التواصل مع القارئ، تمكّنه من الاستمتاع بقراءة الكتاب الذى كان فى الأصل رسالة أكاديمية، ولكن بفضل الترجمة تحول إلى كتاب ثقافى يمتع النفس والعقل والوجدان.

* أستاذ مساعد بقسم الفلسفة بكلية البنات -جامعة عين شمس، باحث مصرى تدور دراساته حول علم الجمال والتحليل الثقافى للأدب. من دراساته: «علم الجمال لدى چورچ لوكاتش» و«فلسفة هيجل الجمالية» و«علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت- أدورنو نموذجا» و«الخطاب الثقافى للإبداع» وغيرها.

الفصل الأول

على سبيل التقديم

فى كتابه "خبرينى يا أفريقيا" الصادر عام ١٩٧٣ – وهو دراسة فى السيرة الذاتية والأدب فى أفريقيا– يعرف "جيمس أولنى– James Olney" السيرة الذاتية تعريفا فضفاضا؛ فهى عنده "حياة شخص أو جماعة ما، تم تسجيلها من الداخل"، كما يقول إن كتابة السيرة الذاتية "تقدم لنا أكثر أنواع الحكى الروائى مباشرة وأكثرها تعبيرا عن أساليب ودوافع ومعتقدات ثقافة غريبة بالنسبة للقارئ" (Olney 1973-6)، وفكرته فى ذلك هى أن السيرة الذاتية تملك إمكانية التوصيل الثقافى؛ حيث تقدم للقارئ الأجنبى طريقا ممهدة لاكتشاف ما يعتقد وما يؤمن به بشر من مجتمعات أو جماعات أخرى، وهكذا فإن السيرة الذاتية تمثل جوهر التجربة فى أى ثقافة أجنبية.

وفى مقال آخر بعد ذلك بعنوان "السيرة الذاتية واللحظة الثقافية" يعود "أولنى" ليكرر الفكرة ذاتها، مضيفا أن تلك الخاصية التى تتميز بها السيرة الذاتية، وهى أنها "تقدم بطريقة مباشرة وأمينة تجربة ورؤية أولئك الناس"، هذه الخاصية يمكن أن تفسر لنا السبب الذى جعل السيرة الذاتية دراسة شائعة فى الوسط الأكاديمى، ويقدم أمثلة على ذلك من الدراسات الأمريكية والدراسات السوداء والدراسات الخاصة بالمرأة والدراسات الأفريقية (Olney 1980: 13).

وبالرغم من أنه لايذكر الدراسات الشرقية فى الأمثلة التى يوردها، إلا أنه يقدم التفسير الصحيح لهدف هذه الدراسة، والذى ينبع من شعور المؤلف – نتيجة اتصاله "بالتجربة العربية" – عندما قرأ السيرة الذاتية العربية ابتداء بـ"الأيام" لطه حسين بأجزائها الثلاثة (١٩٢٩–١٩٣٩–١٩٦٧). إن شعور المؤلف، وذلك العمل (الأيام) معا، يشكلان سببا مهما لأن تصبح السيرة الذاتية العربية ميدانا لهذه الأطروحة، ومنذ البداية وعلى امتداد الخط، رحت أتناول النصوص كشخص من خارج العالم العربى، هدفه هو الولوج إليه من خلال القراءة، ويحب أن يعتقد أن ذلك أمر ممكن.

من ناحية أخرى فإن المزالق التى لا يسـهل إدراكها بين ثنائيات مثل "هم ونحن" و"ثقافتهم وثقافتنا" و"العرب والغربيون" و"الشرق والغرب"، هذه المزالق قد أوضحها بجلاء "إدوارد سعيد" فى كتابه العمدة "الإستشراق" (Orientalism- 1978)، وإذا كنت مازلت أتعامل بمثل تلك الثنائيات فذلك لأنها تظهر أيضا فى النصوص العربية التى تتناولها هذه الدراسة، وثانيا لتوضيح كيف أنها محل شك كبير؛ حيث أتمنى أن أوضح عند قراءة أدب السيرة الذاتية أن الصورة المتجمعة لثقافة المجتمع العربى تتفكك وتتشظى؛ فهى ثقافة مجتمع مليئة بالتناقضات الداخلية وبالتوترات مثلها فى ذلك مثل ثقافة المجتمع الغربى. وبالنسبة لعقل منفتح، فإن الثغرة الثقافية تضيق فى أهميتها أمام ثغرات أخرى جديدة ذات طبيعة اجتماعية/ اقتصادية، وسياسية/ تاريخية. وهذه الصورة المشطورة تتسق تماما مع ما يقول به علم الاجتماع الحديث عن مفهوم الثقافة الوطنية؛ إذ بدلا من التفكير فى الثقافات الوطنية وكأنها متحدة، ينبغى أن نفكر بها باعتبارها مؤشرا دالا يعبر عن فوارق مثل الوحدة أو الهوية. وكما يقول "هال" (Hall 1992:297) فإن الدول الحديثة كلها عبارة عن هجين ثقافى، وأى ثقافة وطنية تقطعها تقسيمات داخلية وفوارق، وهى تتحد فقط من خلال ممارسة أشكال مختلفة من القوة الثقافية، وينطبق ذلك بالطبع أيضا على مفهوم أوسع مثل "الثقافة العربية". والحقيقة أن "إدوارد سعيد" نفسه يحبذ دراسة الأدب العربى الحديث كوسيلة لتلافى التوصيفات الجاهزة والأنماط الضارة، وفى النهاية فإنه ينتقد تجنب الخبراء الأمريكيين للأدب عندما يكتبون عن الشرق الأدنى الحديث. ومن نتائج هذا التجنب أو الحذف على الوعى الأمريكى بالعالم العربى أن المنطقة العربية بشعبها تظل "ضعيفة، مختزلة إلى توجهات... اتجاهات... إحصائيات"، وباختصار فإنها "مجردة من إنسانيتها" كما يقول إدوارد سعيد (١٩٧٩: ٢٩١) الذى يضيف: "حيث إن الشاعر أو الروائى العربى– وهم كثر– عندما يكتب عن تجربته، عن قيمه، عن إنسانيته (مهما بدا ذلك غريبا) فإنه فى الحقيقة يحطم تلك الأنماط المتعددة (الصور والتوصيفات الجاهزة والتجريدات) التى يتم تصوير الشرق بها".

ونحن إذا جعلنا هذه العبارة تشمل أيضا كُتّاب السيرة الذاتية العربية – وهم كثر – فإن طريق السيرة الذاتية إلى المجتمع العربى يقود القارئ الأجنبى إلى عالم

شديد التعقيد، شديد الثراء إنسانيا مثل مجتمعه تماما، ونصوص كتلك تنقل إلينا تجربة شخص كما تنقل ثقافته. وهكذا أيضا يقدم "عيسى بلاطة" (Boullata 1978-VII) ترجمته الإنجليزية للسيرة الذاتية "حياتى" للكاتب المصرى "أحمد أمين" الصادرة عام ١٩٥٢ بقوله إن الكتاب "تعبير إنسان لإنسان آخر وهو يرى الحياة تمضى من خلاله، أو كما يرى هو نفسه يمضى فى الحياة".

وبعبارات أخرى يرى "عبدالعزيز شرف" (أدب السيرة الذاتية- ١٩٩٢- مكتبة لبنان- بيروت ص٧٥، ٨٢، ٨٣، ١٣٢، ١٣٣) أن: التواصل بين شخص وآخر هدف رئيسى من أهداف كتابة السيرة الذاتية بوجه عام؛ فالصلة بين موضوع النص والقارئ تتوقف على قدرة الأخير على التقمص والتوحد الرمزى مع الأول، وبواسطة استثارة هذه العمليات (التقمص والتوحد) فى القارئ، فإن السيرة الذاتية تنمى التفاهم بين الأفراد فى المجتمع.

والواضح أن الكُتَّاب أيضا يقرون هذا المفهوم للسيرة الذاتية، ولولا أنهم يعتقدون أن تجربتهم الشخصية لها علاقة بالآخرين لما كتبوا جملة واحدة، إلا أنهم ليسوا كلهم صرحاء فى هذا الأمر مثل "إبراهيم عبدالقادر المازنى" (١٨٩٠-١٩٤٩) مثلا، فى تقديمه لكتابه "قصة حياة" الصادر عام ١٩٤٣، عندما يوضح أن هدفه من ذلك النص هو أن يعلم الناس شيئا عن أنفسهم، بأن يضع نصب أعينهم صورة واضحة عن نفسه ليست مختلقة، وليست مشوهة ذلك الكائن الذى هو أيضا كل واحد آخر[1] (ص٨).

الفروق بين الناس فى الثروة والنشأة والمظهر -كما يقول- لا تمنع "تجربتهم" من أن تكون "من معدن واحد" (ص٩).

وهذا القول للمازنى يمكن - بالطبع - أن يمتد ليشمل الفروق فى الخلفية الثقافية، وهو يعود إلى الفكرة البسيطة، وهى أن السيرة الذاتية التى تعنى قصة حياة الفرد، تقوم بنقل التجربة الإنسانية بطريقة وثيقة الصلة بالجميع بصرف النظر عن أصولهم.

وهكذا فإننا إذا بدأنا بافتراض أن السيرة الذاتية العربية طريق ممهدة إلى "الثقافة العربية"، ثم واصلنا تحليلنا لهذا المفهوم المثير للجدل وطبقناه على أفراد،

فإننا بذلك نعود إلى موضع يكون فيه كل تمثيل للفرد له قيمة رمزية أشمل. وعندما تقدم "قصة حياة" قصة طفولة وشباب "المازنى" بوصفها تصويراً لذات المؤلف "الفريدة" -كما تتخيلها- فإن القصة تكون أيضا مكتوبة ومقروءة كاستعارة لتجربة جماعية وكناية عنها. وعلى هذا النحو فإن السيرة الذاتية تكتسب دائما مغزى أوسع مما قد تفصح عنه بداية بؤرتها الفردية.

ويطلق "چورچ ماى" على ذلك عبارة "التناقض الرئيسى للسيرة الذاتية" (George May 1979: 106-111)، وهو أن ما يعتبر خاصا جدا من قبل قارئ ما، يثبت أنه طريق إلى العام. وفى هذا النوع من الأدب فإن صوت الفرد لا يُسمع باعتباره صوته الخاص، ولا باعتباره صوتا لجماعة أو ثقافة بعينها، ولا لعصر ينتمى إليه، وإنما هو يسمع باعتباره صوتا للإنسانية كلها، ولا يهم إن كان كاتب السيرة الذاتية ذا قيمة متوسطة أو استثنائية ما دام صادقا وأمينا. إن بوح الفرد يتضمن فى داخله بوح الآخرين، ومن المستحيل إلقاء الضوء على حياة الإنسان الخاصة دون إضاءة حياة الآخرين على نحو أو آخر، وذكريات الطفولة - على نحو خاص - تنحو هذا النحو كما يعتقد: "الكائن الذى لم يصغه بالكامل بعد وسطه وثقافته هو فى واقع الأمر ذلك الذى تكون قدرته على الشمول أرقى" (ماى ١٩٧٩: ١٠٧).

(L'etre qui nest pas encore completement forme par son milieu et sa culture est, en effet, celui dont la puissance d'universalité est la plus élevée (May 1979: 107)

وبناء على هذا الفهم فإن العوامل الثقافية ليست حاسمة ولا محددة لقدرة القارئ على فهم معنى السيرة الذاتية، وبصرف النظر عن أى مسافة ثقافية أو اختلاف، فإن القارئ يميل دائما إلى أن يعقد صلة شبه بين حياته وتلك التى يعبر عنها النص، إن عملية تأمل الفرد لوجوده الخاص هى القاسم المشترك والحاجة إلى النظر لصورة الفرد الخاصة هى التى توحد بين القارئ والكاتب. وكما يقول "ماى- May" (1979: 111) فإن: قراءة السيرة الذاتية أشبه بعملية النظر من فوق كتفى "نرجس"، لكى يرى الرجل وجهه هو وليس وجه "نرجس".

١- الخلفية الأدبية

السيرة الذاتية موضوع جذاب لمجالات أكاديمية عدة مثل علم الاجتماع والأنثروبولوجيا الإجتماعية وعلم النفس والعلوم السياسية، وللتاريخ على نحو خاص، (انظر: عيسى بلاطة – Boullata, I.J 1978-VII)، كما أنها شكل مهم أيضا من أشكال الأدب الحديث. وفيما يتعلق بالأدب الألمانى، يذكر "بولاشر– Boullacher" (1985-245) أن السيرة الذاتية قد تحقق الإعتراف بها مثل القصيدة والمسرحية والرواية كشكل من أشكال التعبير الفنى، ومن موقع الأفضلية يرى "ماى– May" الشىء نفسه فى الأدب الفرنسى (May 1979: 206, 207) : وفى الأدب الغربى فإن السيرة الذاتية الآن ترسخ نفسها أو لعلها قد حققت ذلك بوصفها نوعًا أدبيًا يقف على قدم وساق مع الرواية. واتساقا مع هذا التأكيد نذكر أن الأكاديمية السويدية قد أشارت فى بيانها بمناسبة حصول "إلياس كانيتى Elias Canetti "إلى كتابين من أعماله عندما حصل على جائزة نوبل للآداب فى عام ١٩٨١، والكتابان هما: "اللسان المستنقذ" Die gerettete Zunge (1977) و"الشعلة فى الأذن» Die Fackel im Ohr (1980) وذلك إلى جانب روايته: "العشى" Die Blendung (1963) والكتابان الأول والثانى هما سيرته الذاتية، كما نذكر أن غيره من الحاصلين على الجائزة نفسها مثل "سارتر" بكتابه "الكلمات" (١٩٦٤) و"شوينكا" بكتابه "آكى.. سنوات الطفولة"، قد صنعا أعمالا أدبية عظيمة فى هذا الشكل الأدبى.

وبالنسبة للأدب العربى الحديث نجد الأمر نفسه؛ حيث أصبحت السيرة الذاتية كذلك – وعلى نحو متزايد – شكلا مهما من أشكال التعبير الأدبى، كما أن هناك إجماعا على أن الكاتب المصرى "نجيب محفوظ" (١٩١١–....) الحاصل على نوبل للآداب عام ١٩٨٨ لم يكتب سيرة ذاتية، بالرغم من أن بعض أعماله يحمل ذلك الطابع[٢]، بينما يرى محفوظ نفسه أن هناك كاتبين آخرين فى الأدب العربى كانا جديرين بالجائزة وهما "طه حسين" (١٨٨٩–١٩٧٣) و"توفيق الحكيم"، وكلاهما كتب السيرة الذاتية. وبالإضافة إلى ذلك فإن "الأيام" لـ"طه حسين" (الجزء الأول على الأقل) تعتبر من الروائع فى هذا المجال. وبالرغم من كتابة قصة الحياة العربية بشكل أصيل كما هو فى الآداب الأخرى، إلا أننا نجد – فى النقد الأدبى الغربى – فكرة ترى أن

السيرة الذاتية نوع أدبي ينفرد به المسيحيون الأوروبيون ومن تحدَّر منهم في العالم، ومن أشهر المدافعين عن هذه النظرية "چورچ جاسدورف– George Gusdorf" الذي يقول في مقال يشار إليه كثيرا إن "السيرة الذاتية لا وجود لها خارج نطاق ثقافتنا، لدرجة أن بالإمكان القول إنها تعبر عن اهتمام خاص بالإنسان الغربي[٢] (Gusdorf- 1980: 29)، "أما إذا كانت السيرة الذاتية موجودة أحيانا في ثقافات ومجتمعات أخرى –ويذكر المهاتما غاندي كمثال– فذلك "لأننا" في الغرب قد صَدَّرْنَا إلى بقية الجنس البشري وعينا الخاص جدا بتفرد كل حياة خاصة، صدرناه إلى الجنس البشري الذي يبدو أنه لم يكن لديه أبدا مثل ذلك الوعي". ويضيف: "إن غير الأوروبيين يكتبون السيرة الذاتية فقط؛ لأنه قد تم إلحاقهم بذهنية ليست لهم عن طريق نوع من الاستعمار الثقافي" (Gusdorf- 1980:29).

هذه النظرة للسيرة الذاتية بوصفها رمزًا "لثقافة غربية مُحَدَّدَة" ومُعَرَّفة بقيم إنسانية مسيحية حفزت على تطور النزعة الفردية، هي نظرة تنم عن جهل بالأدب العربي، وتوجهات "جاسدورف" التي تستخف بالثقافات الأخرى بوجه عام، إنما تقدم أيضا تداعيات عن إيديولوچيا كولونيالية، إلا أن زعمه بأن السيرة الذاتية نوع أدبي مرتبط بالعقل الغربي (أو بالدين والفلسفة) قد وجد تأييدا كبيرا (على سبيل المثال):
(Pascal 1960: 21-22) (May 1979: 17-18, 23-26) (Kondrup: 1982:7)

هذه النظرية المتمركزة حول العرق لابد من مراجعتها من منظور ثقافة كوكبية آخذة في النمو؛ فلا أحد يستطيع أن ينكر أن السيرة الذاتية العربية قد استلهمت النوع الأدبي الغربي المشابه وتأثرت به، إلا أن الكُتَّاب العرب لم يستوردوا "العقل" الذي يقف وراء ذلك إن كان له وجود، لقد استلهموا الشكل السردي وتأثروا به، وحالة السيرة الذاتية مثل حالة الرواية والقصة القصيرة التي تعتبر إبداعات في أنواع الأدب العربي، والتي جاءت من أصول غربية. (Somekh 1991: 4) فهناك في الأدب العربي القديم أشكال (أنواع) أخرى للسرد مشابهة، لبعضها طبيعة السيرة الذاتية، ويمكن التعرف في الأعمال الحديثة على عناصر من تلك تحمل بعض الاختلافات، لكنها ذات صلة بالتراث. وبالرغم من ذلك فإن التغير الرئيسي في منظومة الأنواع الأدبية العربية من "القديم" إلى "الحديث"، والذي يعني – في الوقت نفسه – تغيرا في

الوظيفة الأدبية للكتابة الشخصية "وشكلها" لم يحدث نتيجة للاستعمار الثقافى كما يقول "جاسدورف"، وإنما حدث نتيجة للتطور الاجتماعى؛ فالتغير التاريخى من مجتمع ما قبل حديث إلى مجتمع حديث، هذا التغير الذى يميز العالم العربى فى هذا القرن قد شمل الأدب أيضا، ويمكن القول – بكل سهولة – إن الكتابة الذاتية العربية مرتبطة بالحداثة وليس بالثقافة "الغربية" التى لم تكن سوى عامل مساعد. (Philipp 1993:576)

٢- الهدف

عند قراءة السيرة الذاتية العربية، سرعان ما يلحظ المرء أن الطفولة موضوع سائد فى معظم الأعمال، ويتضح غرام الكُتَّاب العرب بهذا الموضوع من عناوين مثل "طفل من القرية" و"أيام الطفولة" و"فى الطفولة" و"رجوع إلى الطفولة" و"سفر التكوين"[٤]، كما أن تجربة الطفولة هى الغالبة أيضا على عدد كبير من الأعمال الأخرى[٥].

وتبرز "الأيام" لطه حسين فى صدارة تلك السلسلة من النصوص، وبسبب الظهور الباكر لهذا العمل وتأثيره الكبير أصبح نموذجا يحتذى، وربما تعادل أهمية "الأيام" كمرجع لكُتَّاب السيرة الذاتية العرب اللاحقين وللقراء أهمية "الاعترافات" لـ"جان جاك روسو" فى الأدب الأوروبى، ومنذ ظهور "الأيام" توالت أعمال كثيرة من النوع نفسه أو مشابهة له؛ مما كوَّن تقليداً أدبيا مهما.

وتهدف هذه الدراسة – التى بين أيدينا – إلى رصد هذا التقليد وتحليله عن طريق:

أ – دراسة هذا النوع الأدبى ومناقشة تفرده.

ب – رسم خلفيته التاريخية وتتبع تطوره.

ت – وصف ملامحه السردية ومجاله وعلاقته بالتوجهات الأدبية فى النثر العربى الحديث بوجه عام.

فى الآداب المكتوبة باللغات الأوروبية، يمكن التعرف – بشكل جيد – على وجود شكل خاص للسيرة الذاتية التى تتناول مرحلة الطفولة، ويصف معظم مؤرخى هذا

النوع بأنه جنس مستقل له تقاليده الأدبية الراسخة والأساسية، وكما يقول "پاسكال" فإن السيرة الذاتية المعنية بمرحلة الطفولة هى "الشكل الأكثر نقاء فى السيرة الذاتية" (Pascal: 1960- 84,85)، كما أنه يشارك "برتشنايدر– Brettschneider" الرأى بأن هذا التقليد قد بدأ تطوره فى نهاية القرن الثامن عشر (Brettschneider 1982: 13-16) و(Pascal 1960: 89)[٦]، كما يرى آخرون أنه بدأ فى القرن التاسع عشر (Coe 1984-XI) .(Lejeune 1989:53) وبالإضافة إلى الأعمال التى سبق ذكرها لكل من "كانيتى" و"سارتر" و"شوينكا"، فإن الأعمال الرئيسية المعروفة تضم "طفولتى" لـ"مكسيم جوركى– Maxim Gorky" (1913) و"إن كانت الحبة لاتموت"– "Si le grain ne meurt" لـ"أندريه جيد– André Gide" (1928) ، كما يوجد فى الأدب المكتوب بالفرنسية (الفرانكفونى) عدد كبير من السير الذاتية لكُتَّاب من شمال أفريقيا، وأفريقيا شبه الصحراوية مثل: "ابن الفقير– La fils du pauvre " لـ"مولود فرعون" (١٩٥٠) والماضى البسيط "Le passe simple" لـ"ادريس شرايبى (١٩٥٤) والذاكرة الموشومة "La Memoire tatouee" لـ"عبدالكبير الخطيبى"[٧] (١٩٧١) و"الطفل الأسود L'enfant noir" لـ"كامارا لاى" (١٩٥٣)[٨].

ويبدو أن هذا النوع من السيرة الذاتية قد حظى بدراسة جيدة نسبيا فى الأدب الأوروبى، إلا أنه لم يتم تناوله بشكل منظم فى الأدب العربى الحديث من قبل.

٣- المنهج

ينتمى المنهج الذى أستخدمه هنا إلى ميدان الدراسات الأدبية مع افتراض رئيسى، وهو أن جميع أعمال السيرة الذاتية مفتوحة للتحليل والتفسير الأدبيين، الأمر الذى يعنى أن الوظيفة الأدبية للنص وأثره هما فى الصدارة من اهتمامى، بينما تأتى تاليا أهميته كتوثيق. وبداية فإننى أقوم بفحص قصص الحياة العربية كبنى أدبية وليس كسجلات تاريخية صريحة، وإن كان ذلك لايعنى تجاهلا للبعد المرجعى للنص، بل على العكس من ذلك فإن مقارنة المعلومات التى ينطوى عليها نص ما بمعلومات من نصوص أخرى، تعتبر ملمحا أساسيا فى محاولتى للفهم والتفسير، وفى رأيى أن التذوق المتزامن لتقديم الواقع (الحياة) وواقع هذا التقديم (الكتابة) إنما هو بمثابة

إثراء لعملية قراءة السيرة الذاتية، كما أن الرواية الموزعة بين الطبيعة الصريحة للنص وطبيعته الشعرية يمكن أن تساعد القارئ على مزيد من الفهم والإدراك، ويوجد محتوى السيرة الذاتية فى مجالين متراتبين، فى الأول يمكن مقارنة ما به من حقائق وربطها بغيرها فى السرديات التاريخية الأخرى، وفى الثانى يتداخل الخيال مع غيره فى النصوص الأخرى، بينما توجد فى المركز من كل ذلك الذات المنظمة التى تكتشف وتخترع نفسها، وتطبع كل ذلك بأسئلتها الوجودية عن هويتها الخاصة.

أما القضية الأولى التى سوف أتناولها فهى تعريف السيرة الذاتية؛ حيث أحاول فى الفصلين الثانى والثالث الإجابة عن سؤال "ما السيرة الذاتية؟" من منظور متزامن؛ فباستخدام تعريف تقليدى وأسلوب بنيوى سوف أحاول أن أضع السيرة الذاتية بمعناها الدقيق **"Sinsu Stricto"** فى منظومة الأنواع الأدبية العربية الحديثة. ويركز الفصلان الرابع والخامس على السؤال نفسه من منظور التباين الزمنى، وهنا سوف توصف الأعمال الكلاسيكية العربية ذات الطبيعة المشابهة للسيرة الذاتية وتقارن بالنصوص الحديثة بحثا عن دلائل الاستمرارية والتغير بما فى ذلك دلائل الاستلهام الأجنبى.

والهدف الرئيسى لهذه الفصول (من ٢:٥) هو غربلة المادة الضخمة من نصوص السيرة الذاتية التى قمت بجمعها أثناء إعداد هذه الدراسة وتأسيس المعيار الذى يُمَكِّنُ من تكوين مجموعة من النصوص المترابطة منطقيا. (وبغرض التوضيح فقد قمت بتحديد تلك المجموعة من النصوص أو الأعمال الرئيسية لهذه الدراسة فى الفصل الرابع).

ويبحث الفصلان السادس والسابع فى الخواص السردية والأسلوبية لمجموعة النصوص تلك. وبالرغم من أن المنهج هنا بنيوى، إلا أن الجوانب المتعلقة بالمضمون متداخلة مع التحليل فى الوقت نفسه. وأحد الأسئلة المهمة فى هذا الجزء من الأطروحة هو: إلى أى مدى يمكن القول إن السيرة الذاتية الخاصة بالطفولة تختلف كنموذج عن السيرة الذاتية الكاملة؟ وهناك سؤال آخر يتعلق بالوضعية الأدبية لمجموعة الأعمال أو النصوص من ناحية أسلوب السرد.

وفى النهاية فإن الهدف من الفصول الثلاثة الأخيرة هو الكشف عن الموضوعات الرئيسية فى تلك الذكريات الخاصة بمرحلة الطفولة ومحاولة تفسير معناها، والمنهج هنا استدلالى فى الأساس، ومبنى على قراءة دقيقة وفاحصة، كما يتحرى الفصل الثامن الدور الرمزى للموطن الأصلى (مكان النشأة) فى كثير من الأعمال، أما الفصل التاسع فيبحث موضوع الفقر وما ينطوى عليه، ثم يناقش الفصل العاشر مغزى الصراع السائد فى القصة بين الطفل ووالديه.

٤- النصوص

- كان الجانب الأكبر من هذه الدراسة بحثا ميدانيا، والخطوة الأولى هى تعيين وجمع وقراءة أكبر عدد ممكن من نصوص السيرة الذاتية العربية.

- وكانت المشكلة بسيطة. ما الذى كُتِبَ؟ وأين؟ ومتى؟ ومن الذى كتب؟ كانت معرفتى فى هذا المجال ضعيفة فى البداية، ولكن مصادرى الأساسية اليوم تضم أعمالا مختلفة لما يقرب من ٦٠ كاتبا عربيا، وهى مادة ضخمة تمثل القاعدة التجريبية لهذه الدراسة، ثم قمت بعد ذلك باستخلاص مجموعة من النصوص الأساسية من بين هذا الكم من أعمال عشرين كاتبا من المحدثين، هذه الأعمال هى[٩]:

١- الأيام (الجزء الأول)- ١٩٢٩ (١٩٢٦-١٩٢٧)[١٠] الأيام (الجزء الثانى)- ١٩٣٩ تأليف: طه حسين- كاتب مصرى[١١].

٢- قصة حياة- ١٩٤٣ تأليف: إبراهيم عبدالقادر المازنى- كاتب مصرى.

٣- طفل من القرية- ١٩٤٦ تأليف: سيد قطب- كاتب مصرى.

٤- حياتى- ١٩٥٢[١٢] تأليف: أحمد أمين- كاتب مصرى.

٥- أيام الطفولة- ١٩٥٥ (١٩٥٣)[١٣] تأليف: إبراهيم عبدالحليم- كاتب مصرى.

٦- اسمع يا رضا- ١٩٥٦[١٤] تأليف: أنيس فريحة- كاتب لبنانى.

٧- فى الطفولة (الجزء الأول)- ١٩٥٧[١٥] فى الطفولة (الجزء الثانى)- ١٩٦٨ تأليف: عبدالمجيد بن جلون- كاتب مغربى.

- سبعون- ١٩٥٩ تأليف: ميخائيل نعيمة- كاتب لبنانى.

- سجن العمر- ١٩٦٤ تأليف: توفيق الحكيم- كاتب مصرى.

١- على الجسر- ١٩٦٧ تأليف: بنت الشاطئ- كاتبة مصرية.

١- مذكرات جورجي زيدان- ١٩٦٨ (١٩٠٨) تأليف: جورجى زيدان- كاتب لبنانى.

١- بقايا صور- ١٩٧٥ والمستنقع- ١٩٧٧ تأليف: حنا مينه- كاتب سورى.

١- عينان على الطريق- ١٩٨١ تأليف: عبدالله الطوخى- كاتب مصرى.

١- معى- ١٩٨١ تأليف: شوقى ضيف- كاتب مصرى.

١- الخبز الحافى- ١٩٨٢ (١٩٧٢) تأليف: محمد شكرى- كاتب مغربى.

١- الوسية- ١٩٨٣ تأليف: خليل حسن خليل- كاتب مصرى.

١١- رحلة صعبة.. رحلة جبلية[١٦]- ١٩٨٥ تأليف: فدوى طوقان- كاتبة فلسطينية.

١- لمحات من حياتى- ١٩٨٥ تأليف: نجيب الكيلانى- كاتب مصرى.

١٩- البئر الأولى- ١٩٨٧ تأليف: جبرا إبراهيم جبرا- كاتب فلسطينى.

٢٠- سطور من حياتى- ١٩٨٨ تأليف: محمد قرة على- كاتب لبنانى.

بالإضافة إلى معيار النوع الأدبى (السيرة) ومعيار المضمون الأساسى (النص لغنى بمادة عن الطفولة) كانت **الشمولية** أحد المبادئ التى حكمت عملية اختيارى لنصوص، بدافع من نموذجيتها أو تمثيلها للنوع الأدبى.

النموذجية الثقافية: المجال الجغرافى للأعمال أو النصوص المختارة مقصور على خمسة أقطار هى مصر وفلسطين ولبنان وسوريا والمغرب، وفى ظنى أن هذا التحديد الجغرافى شامل بالقدر الذى يمكننى من التعميم عن السيرة الذاتية فى "الأدب العربى". معظم الكُتَّاب هنا من مصر، وهى غلبة تعبر عن واقع مفاده أن مصر كانت دائما قلب النتاج الثقافى العربى على مدى معظم سنوات القرن العشرين. وهناك مجموعة كبيرة أخرى من لبنان. لقد لعب لبنان - كمركز للإبداع الخلاق

وللحرية – دورا كبيرا فى تطور الأدب العربى، وهكذا نجد كثيرا من السير الذاتية التى صدرت فى ذلك البلد، وهذا هو أحد أسباب تضمينها هذه الدراسة، كما أن الروابط التاريخية بين لبنان وسوريا تجعلنا نصنع "حنا مينه" – الكاتب السورى– ضمن هذه المجموعة التى تضم كذلك كاتبين من فلسطين. وأخيرا، هناك كاتبان من المملكة المغربية مركز الأدب العربى فى المغرب الكبير.

النموذجية التاريخية: لكى نحصل على صورة واضحة عن التطور التاريخى لنوع أدبى ما، لابد من أن نقوم بتحليل أعمال تنتمى لمراحل زمنية ومناخات فكرية مختلفة، وهكذا فإن الحيز الزمنى لمجموعة الأعمال قيد البحث يمتد إلى ستة عقود: من عام ١٩٢٩ إلى عام ١٩٨٨، نقطة البداية تحثنا عليها الأهمية الباكرة والجذرية لـ"الأيام" لطه حسين التى ظهر الجزء الأول منها على هيئة كتاب فى عام ١٩٢٩، أما تاريخ نهاية الفترة فهو تاريخ اعتباطى، وهو موجود ليشمل نصا نشر عام ١٩٨٨ للكاتب الصحفى اللبنانى "محمد قرة على" (١٩١٣– ١٩٨٧) بعنوان "سطور من حياتى"، وهو عمل يحمل طابع النوع الأدبى الذى نتناوله، إلا أنه ليس مهماً.

بيد أن السبب العملى للتوقف عند عام ١٩٨٨ فهو ذلك الازدهار الكبير للسيرة الذاتية العربية وللمذكرات التى ظهرت فى التسعينيات، والتى لم يكن من السهل الحدس بها عندما بدأت مشروعى. إن زخم الموجة الجديدة من هذه الأعمال – من حيث الكم وتنوع الموضوع والأسلوب الأدبى – يجعل تضمينها دراسة كهذه أمرا مستحيلا، إلا أننى قد حاولت – بالرغم من ذلك كله – وبقدر الإمكان – أن أستخدم –كمراجع لدراستى – نصوصاً منشورة بعد عام ١٩٨٨.

النموذجية كنوع أدبى: بالإضافة إلى الرغبة الطبيعية فى تضمين دراستى نصوصا لاخلاف على تميزها الأدبى، وجدت أنه من العلمى والمنطقى أيضا أن يكون هناك بعض الأعمال النمطية. إن العمل الفنى المتميز، لاينبغى أن يكون نمطيا، وبالتالى فإن العمل الأصيل لايكون صورة من نموذج، ولكى أستطيع أن أقدم انطباعا عن منظور النوع الأدبى، فقد قمت– عن وعى– بتكبير العينة إلى ما هو أبعد من حدود "الذوق الرفيع".

٥- الكُتّاب

فيما يلى تفصيل يوضح الكُتّابَ العشرين الذين تضمنت الدراسة أعمالهم موزعين فى مجموعات(١٧):

- الجيل: ستة كتاب من المجموعة من مواليد القرن التاسع عشر، وذلك هو الجيل الأول من كتاب السيرة الذاتية العربية، وهناك سبعة من مواليد الفترة ما بين بداية القرن العشرين وعام ١٩٢٠، ويمكن أن نطلق عليهم الجيل الثانى، وأخيرا هناك سبعة ولدوا بعد عام ١٩٢٠، وهو الجيل الثالث من كتاب السيرة الذاتية، ومعظمهم ما زال منتجا حتى الآن.

هذا التوزيع يعنى أن القصص أو الأعمال الخاصة بالطفولة، والتى سنقوم بدراستها إما أنها تنتمى لأواخر العصر العثمانى أو لمرحلة الاستعمار. العمل الأول يبدأ فى بيروت فى ١٨٦١ وينتهى فى مصر فى ١٨٨٣، وهو "مذكرات جورجى زيدان". والعمل الأخير يبدأ فى ريف مراكش المغربية فى ١٩٤٢ وينتهى فى "طنجة" فى ١٩٥٥ أو ١٩٥٦، وهو "الخبز الحافى" لمحمد شكرى، وبين هاتين النقطتين الزمنيتين نجد أن معظم الأعمال يقع فى العشرينيات والثلاثينيات، وهى فترة تمثل مركزا تاريخيا فى المادة موضوع الدرس.

وهكذا فإن بعض كُتّابنا قد شبّوا فى المرحلة الأخيرة من المجتمع العربى قبل الحديث، بينما شبَّ معظمهم فى المجتمع الحديث الباكر. فى كل مناطق العالم العربى المقصودة هنا (لبنان الكبير ووادى النيل والمغرب) كانت تلك الفترة مرحلة تحول من مجتمع زراعى تقليدى إلى مجتمع حديث شبه صناعى، مرحلة كانت الثقافة والعلم والتكنولوجيا تتطور فيها وتتقدم على امتداد خطوط جديدة إلى جانب أنها كانت مرحلة نضال سياسى من أجل الاستقلال الوطنى.

ومنظور الكُتّاب عندما يستحضرون ذلك الوضع ويعيدون خلقه هو منظور استعادى يتسم بالتأمل، وهذا معناه أن "الفعل" أو "الحركة" فى القصة يقع فى الجزء الأخير من القرن التاسع عشر أو النصف الأول من القرن العشرين، بينما وعى الراوى- الكاتب الذى يقوم بعملية التنقية أو التصفية ينتمى إلى مرحلة مابعد

الاستعمار، كما نكتشف أن النصوص كلها مكتوبة بعد الحرب العالمية الأولى مع استثناءات قليلة، (انظر القائمة) وهذا معناه أنها تطرح اهتمامات وأسئلة وأفكارا وتوجهات تحمل ملامح الفترة الحديثة المتأخرة؛ أى النصف الثانى من القرن العشرين. التوتر بين هذين المستويين "آن" القصة و"آن" الخطاب، (Chatman 1978: 63)والعلاقة بينهما، سوف يكون موضوعا متكررا فى التحليل التالى. ومثلها مثل الأدب، فإن السيرة الذاتية لديها الكثير الذى يمكن أن تقوله عن الحاضر والمستقبل، كما أن لديها ما تقوله عن الماضى، وكما يقول عبدالعزيز شرف (١٩٩٢- ٢٦) فإن قراءة النص كتمثيل رمزى للحاضر أكثر منه كوثيقة عن الماضى، هو ما يميز الدراسة الأدبية للسيرة الذاتية عن الدراسة التاريخية لها.

- العمر: يُعْتَقَدُ أحيانا أن السيرة الذاتية نوع أدبى خاص "بالناضجين"- ولا نقول كبار السن- من الكتاب؛ فالمرء قبل الخمسين تقريبا لايعرف الكثير عن الحياة حتى يستطيع أن يكتب قصة حياته؛ حيث ينقصه المنظور الضرورى والتجربة المكتملة. (May 1979: 30-1) و (Haim 1952: 10) والحقيقة أنه من خلال نظرة إحصائية نجد أن غلبة كبار السن فى مجال السيرة الذاتية أمر واقع، إلا أن الإحصائيات لاينبغى أن تعتبر- بالخطأ- قوانين أدبية، وهناك بعض النقاد الذين يفترضون- خطأ- أن طول الفترة ضرورة فى السيرة الذاتية، وربما كان مقياسا للجودة الأدبية، ويعتقدون أن زمن القصة إذا كان قصيرا ويغطى مرحلة الطفولة فقط فإن النص لن يكون مشبعًا من الناحية الفنية؛ لأنه ليس سجلا كاملا لزمن حياة. هذا الموقف المعيارى هو الذى جعل "هايم- Haim" يستنتج أن طه حسين فى "الأيام" (الجزء الأول والجزء الثانى) لم يكتب سيرة ذاتية، وإنما "مجرد قصة طفل أعمى تصادف أن كان هو ذلك الشخص" و"متوالية من الدراسات الأولية الغنائية" (Haim 1952-10) . وهكذا فإن نص طه حسين لا يتوافق مع تعريف "هايم" للسيرة الذاتية كنوع من الكتابة؛ حيث يحاول المرء أن يفهم ذاته كما كانها فى عمر العاشرة أو العشرين مثلا"، وعليه فإن السيرة الذاتية عندما تعرف بأنها فعل أدبى يقول من هو المرء من خلال دراسة المرء "الذى كان"، فإنها تصبح أمرا ضروريا للكتاب من صغار السن، كما هى بالنسبة للكبار منهم.

ونحن إذا نظرنا إلى أعمار الكتاب الذين تتناولهم هذه الدراسة فسوف نجد أن ستة منهم كانوا فى العقد الخامس عندما كتبوا سيرتهم الذاتية، وإذا أضفنا أن خمسة آخرين كانوا فى العقد السادس، وأن ثلاثة كانوا فى العقد السابع، سيكون معنى ذلك أن ١٤ من ٢٠ (٧٠٪) كانوا فوق الخمسين، الأمر الذى يعنى أن هذه الغلبة تبدو مُدَعِّمَة لفكرة أن كاتب السيرة "الناضج" هى المعيار. من ناحية أخرى فإن ٦ من الكتاب العشرين (٣٠٪) كانوا تحت الخمسين؛ حتى إن أربعة منهم كتبوا سيرتهم الذاتية (أو جزء منها) عندما كانوا فى العقد الثالث ومن بينهم طه حسين. وإبراهيم عبدالحليم (1920-1986) مثلا كان فى الثالثة والثلاثين فقط عندما كتب الجزء الأول من "أيام الطفولة" فى ١٩٥٥[١٨]، وحيث إنهم كانوا صغار السن هكذا، فمن الطبيعى أن يكون أولئك الكُتَّاب قد ركزوا جهدهم فى التذكر على مرحلة الطفولة، لكن العمر نفسه لايفسر كل شيء. محمد قرة على كتب "سطور من حياتي" بعد السبعين، إلا أنه ركز على طفولته أيضا. جبرا إبراهيم جبرا كان فى السابعة والستين عندما أصدر "البئر الأولى" (١٩٨٧) وهو كتاب يكشف فقط عن فترة الطفولة حتى عمر الثالثة عشرة، ولاشك فى أنه كان بإمكانه أن يركز على فترة أخرى من حياته الثرية لو أنه كان قد أراد ذلك.

وباختصار فإن هذه الدراسة تصل إلى النتيجة نفسها التى توصل إليها "كو- Coe" عن السيرة الذاتية "الغربية" عندما يقول: "لقد اتضح أنه لاتوجد سن معينة يعود من عندها الكُتَّاب إلى تجربتهم فى الطفولة، هناك على الأكثر تركيز على منتصف العقد الثالث والخامس، إلا أن الاستثناءات كثيرة لدرجة لاتجعلنا نعتبر ذلك التركيز ذا أهمية أو دلالة" (Coe 1984: 275-6).

- الخلفية الاجتماعية: عندما نستخدم قصص حياتهم كمصدر للمعلومات التاريخية، نكتشف أن الكثيرين من كُتَّاب السيرة الذاتية العرب قد نشأوا فى ظل الفقر، وهو أمر مثير للدهشة؛ حيث إن الكتاب الذين ينتمون للطبقة المتوسطة أو الطبقة العليا كانوا هم المسيطرون عادة على النتاج الأدبى فى المجتمع العربى. ستة من الكتاب ولدوا لأسر فقيرة أو فقيرة جدا تنتمى للشريحة الاجتماعية الدنيا، بينما معظم الكتاب، أو عشرة آخرون، ينتمون للطبقة المتوسطة، لكننا نجد بين أولئك عددا قليلا

عاش إفلاس الأسرة وتدهور أحوالها خلال فترة الشباب، ومر بتجربة الفقر على أثر ذلك. (انظر الفصل التاسع: ٥)

وهناك أربعة فقط من بين عشرين كاتبا نشأوا فى أسر ميسورة الحال وفى ظروف اجتماعية مستقرة. بيد أن عينات النصوص المختارة هنا تغطى المجال الاجتماعى بأكمله، من أطفال عاشوا مترفين إلى أطفال عانوا شظف العيش[١٩].

- المهنة: جميع الكتاب الذين تتناولهم هذه الدراسة يمكن وصفهم بأنهم "شخصيات أدبية"، لكن المعروف أن الكتاب العرب كانوا مضطرين دائما لامتهان أعمال أخرى غير الكتابة لكى يعولوا أنفسهم وذويهم، بمن فى ذلك أكثر الكتاب احترافا. وعليه فإن الأعمال الرئيسية التى تتناولها هذه الدراسة هى من نتاج كتاب كانوا- فى الوقت نفسه - صحفيين وأطباء وموظفين مدنيين ومعلمين ودبلوماسيين وأكاديميين... إلخ.

- الوسط: نصف عدد الكتاب تقريبا نشأوا فى القرية.مجموعة كبيرة أخرى نشأوا فى مدن صغيرة، ولكنها ريفية أيضا. قليلون هم الذين نشأوا فى مدن كبيرة.(واحد فقط أو اثنان بقوا فى بيئة ريفية أو شبه ريفية أثناء الكتابة).

- الدين: خمسة عشر ولدوا مسلمين وخمسة ولدوا مسيحيين[٢٠].

- النوع: معظم أفراد المجموعة من الرجال. هناك كاتبتان فقط: عائشة عبد الرحمن "بنت الشاطئ" (١٩١٧: ١٩٩٨) من مصر وفدوى طوقان(١٩١٧-....) من فلسطين. هذا الخلل فى النسبة - فى رأيي - يعكس النتاج الأدبى أثناء فترة الدراسة، وحسب معلوماتنا الحالية فإن كاتبات السيرة الذاتية العرب لم يبدأن فى كتابة السيرة الذاتية كما هى معرفة هنا إلا فى وقت حديث نسبيا، فمنذ أواخر الثلاثينيات، وبالأخص فى مصر، كتبت النساء (أو أملين) مذاكراتهن لكن دون أى قصد أدبى. (انظر: بدران ١٩٩٢: ٢٧٤- ٢٧٦، ١٩٩٥: ٣١٩) وعلى العكس من ذلك شهد الأدب العربى - خلال العقد الأخير - انفجارا فى كتابات المرأة للسيرة الذاتية[٢١]، إلا أن مجال هذه الدراسة لايسمح بالتوسع فى هذا الموضوع الذى يتطلب دراسة خاصة لأهميته(بالإضافة إلى ذلك نجد أن هذه النسبة(٢: ١٨) بين

مجموعة الكُتَّاب لها ما يماثلها فى دراسات أخرى: حيث يقدم لنا "معجم كامبل": (Campbell 1996) وهو معجم حديث عن السيرة، قرابة ٣٨٠ كاتبا عربيا بينهم ٣٨ امرأة، أى نسبة ١٠٪.

وهناك مثال مشابه آخر وهو دراسة "شومبارت دو لاوڤى– Chombart de Lauve" عن الكتابة عن مرحلة الطفولة فى الأدب الفرنسى. الدراسة مبنية على اختيار ٧٥ نصا نشرت ما بين عامى ١٨٥٠ و١٩٦٨، ثلثها تقريبا مصنف كسيرة ذاتية، ٩١٪ منها كتبها رجال، و٩٪ كتبها نساء.

(Chombart de Lauve 1979: 26-27)

٦– الدراسات السابقة

يقول ماهر حسن فهمى (١٩٧٠: ١٥) إن عدد الأعمال النقدية العربية التى تتناول أدب السيرة و/أو السيرة الذاتية فى عام ١٩٧٠ يمكن أن "يعد على أصابع اليد الواحدة"، وهو يعتبر هذه الندرة الدافع وراء كتابه "السيرة: تاريخ وفن" الذى يتناول السيرة والسيرة الذاتية، كما يشير "فهمى" إلى عدم كفاية الدراسات السابقة مشيرا إلى أن معظمها كان "كتيبات صغيرة" وليست بحثا كبيرا مثل محاولته. وبالرغم من هذا النقد فإننا نجد أحد تلك "الكتيبات" وهو "فن السيرة" لإحسان عباس، –١٩٦٥– كان تأثيره واضحا وبشكل لافت على عمل "فهمى"، ولدرجة أنه يمكن أن نلاحظ التشابه حتى فى العنوان[٢٢]، ولكن تناول "فهمى" النظرى وأحكامه النقدية جاءت متأثرة بشدة بدراسة "إحسان عباس" كما يقول "عبدالدايم" (١٩٧٥–هـ) الذى نشر بعد خمس سنوات من صدور كتاب "ماهر حسن فهمى" ما يعتبر أشمل دراسة عن السيرة الذاتية حتى ذلك الحين، وهى "الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث" ١٩٧٥.

ويعتبر هذا الكتاب خطوة للأمام لعدة أسباب:

أ – فهو يدرس السيرة الذاتية كشكل حديث للتعبير الأدبى، بينما كانت الأعمال السابقة تركز على النصوص التقليدية بشكل عام.

ب – وهو أكثر شمولا من الدراسات السابقة من ناحية مصادره الأولية ومجال تحليلاته.

ج – كما أنه يحاول أن يضع تعريفا دقيقا للسيرة الذاتية "كنوع أدبى" جديد (انظر: عبدالدايم ١٩٧٥: ٤٦٠-٤٦٢).

على أن "الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث" لاتخلو من مثالب فى الوقت نفسه. الدراسة ليست شاملة بالقدر الكافى، فهى أولا، تتجاهل أعمالا مثل "طفل من القرية" لسيد قطب (ربما لأسباب سياسية) و"فى الطفولة" لعبد المجيد بن چلون و"على الجسر" لبنت الشاطئ، كما أنها تتناول باختصار شديد أعمالا أخرى مثل "قصة حياة" للمازنى و"أيام الطفولة" لإبراهيم عبدالحليم.

ثانيا" بالرغم من أن الدراسة معنية بمشكلة التعريف إلا أنها لاتتناوله بطريقة منهجية، مستخدمة نماذج وأمثلة عربية توضح كيف أن ذلك النوع الأدبى يختلف عن غيره قريب الشبه به، كما أنها فى رأيى لاتحل المشكلة بشكل مقنع، بل تعمل حسب مفهوم غير عملى أو معيارى للنوع الأدبى، وهذا يعنى أن السيرة الذاتية ينظر إليها كمجموعة من "القواعد" الأدبية. من هذه القواعد مثلا أن السردية الروائية لابد من أن يكون لها بنية واضحة منتظمة وترتيب زمنى (خطى) وأسلوب أدبى، ولابد من أن تبرز الفرد فى صراعه أو الصراع فى داخل الفرد (عبدالدايم ١٠٧٥ ٤-١٠ ص٤٦٣-٤٦٩)، حتى وإن وافقت على أن العناصر ذات الصلة بالبنية والأسلوب والمضمون يمكن أن تساعدنا فى تعريف النوع الأدبى؛ فإننى لا أعتقد أن التعريف يجب أن يستخدم كمعيار فنى لتحديد نجاح وميزة العمل الأدبى كما يفعل عبدالدايم فى دراسته. إن كسر القاعدة لا يستوى مع الفشل فى كسرها.

بالإضافة إلى ذلك فإن دراسة عبدالدايم متناقضة، بمعنى أنها – نظريًا – تشرع فى تعريف ودراسة السيرة الذاتية العربية كنوع متفرد عن غيره من الأنواع الأدبية الأخرى ذات الطبيعة المشابهة (عبدالدايم) ١٩٧٥: ٢-٤ ص٤٦٠: ٤٦٣)، إلا أنها من الناحية العملية تتناول السيرة الذاتية بتوسع يجعلها تضم معظم أنواع الكتابة عن الذات. (عبدالدايم ١٩٧٥: ٧٧)، بما يعنى أن المجال الفعلى للدراسة هو

المذكرات والمقالات والروايات إلى جانب السيرة الذاتية. هذا التناول يعتبر مفيدا من منظور وصفي؛ لأنه يعطى انطباعا جيدا عن التنوع في الأنواع في الأدب العربي الشخصي، إلا أنه – من ناحية أخرى – ربما يجعل القارئ يفقد بؤرة تركيزه على ما هو خاص ومميز في السيرة الذاتية بالمعنى المحدود للكلمة.

والدراسة الحالية تقترح توصيفا أكثر تفصيلا وانتظاما للأدب العربي الشخصي أكثر مما تفعل "الترجمة الذاتية" لعبدالدايم، كما أنها تسعى لتقديم تناول نظرى مختلف لمشكلة النوع الأدبى أقل مثالية ومعيارية، قائم على فهمه بصفته "ميثاق قراءة reading pact" بدلا من ذلك. (انظر الفصل الثاني)، إلى جانب ذلك، فإنها لاتقوم بتقديم مناقشة نقدية لأعمال أهملت في السابق وأعمال صدرت بعد ١٩٧٥، وإنما تقوم بعملية توسيع وتحديث للمجموعة التي تشكل السيرة الذاتية العربية، وأملي أن تكون هذه الدراسة قادرة على تحديد ملامح أبعد للنوع الأدبي والكشف عن خطوط أخرى مميزة في النصوص.

وقد أكد عبدالدايم كذلك ندرة الدراسات التي تتناول السيرة الذاتية، وبتضمينه لمحاولات الدارسين "الغربيين" يجد أنها كلها مجتمعة لاتزيد عن سبع دراسات، إلا أنه يرى أن معظمها قصير جدا، وربما غير كافٍ، وبالإضافة إلى دراستي ماهر حسن فهمي وإحسان عباس، اللتين ذكرناهما، نجده يستبعد "الترجمة الشخصية" لشوقي ضيف (١٩٥٦) و"تطور الرواية العربية الحديثة في مصر– ١٨٧٠: ١٩٣٨" لعبدالمحسن طه بدر، الصادرة عام ١٩٦٣، والتي تضم فصلا أطول عن روايات السيرة الذاتية.

وبعد عقدين من الزمن، تظل الدراسات العربية المعنية بالسيرة الذاتية كنوع أدبي قليلة، الآن أنت في حاجة إلى أصابع اليدين لكي تعدها، إلا أن ذلك يظل كافيا، على أن التسعينيات ربما تكون قد جاءت بتغير في هذا الوضع. إن ظهور أعمال مثل "أدب السيرة الذاتية" –١٩٩٢– لعبدالعزيز شرف، و"السيرة الذاتية" –١٩٩٦– لمؤيد عبدالستار دليل على ذلك، مثل تلك الورقة التي قدمها مؤخرا "أ. الشاوي– ١٩٩٦– عن كتابة السيرة الذاتية المغربية في القرن الثامن عشر، وكما يوضح المثال الأخير

فقد تكون السيرة الذاتية العربية كذلك موضوع دراسات على نطاق قومى أو فردى مثل دراسة "رشيدة مهدان": "طه حسين بين السيرة والترجمة الذاتية" -١٩٧٩، إلا أن الصورة العامة البارزة هى أن المجال لم تتم دراسته تفصيلا فى الدوائر الأكاديمية العربية.

أما بالنسبة للدراسات فى اللغات الأخرى فأول ما نلاحظ هو أن الاهتمام بدراسة السيرة الذاتية فى الأدب العربى يبدو أنه بدأ فى أوروبا؛ حيث سبقت أعمال المستشرقين أعمال مؤرخى الأدب من العرب، وقد كان "فرانز روزنتال **Franz Rosen-thal**" رائدا فى ذلك، فقد ظهرت دراسته: السيرة الذاتية العربية: **Die arabische Au-tobiographie** "فى **Studia Arabica**" الصادرة عن **Papal Biblical Institute** فى روما، وكان المقال مكرسا للكتابة الأوتوبيوجرافية فى العصور العربية القديمة والوسيطة، ولم يهتم بالأدب الحديث، ويظل مرجعا أساسيا إلى يومنا هذا، كما كان له أثر كبير فى داخل العالم العربى وخارجه، وقد تم تلخيصه وترجمته إلى العربية فى عام ١٩٤٥، وقد استمدت الدراستان الباكرتان لكل من إحسان عباس وشوقى ضيف، اللتين ظهرتا فى ١٩٥٦، الكثير من ذلك النص(٢٣)، كما استخدمه "ميش– **Misch**" كقاعدة إمبيريقية لوصف أساليب التعبير الذاتى: (**Selbstdarstellung**) فى الثقافة الإسلامية فى العصور الوسيطة، وذلك فى كتابه المهم: "**Geschichte der Autobiographie**" الصادر عام ١٩٦٢، والذى استخدم بدوره كمرجع رئيسى من قبل الباحثين الذين تناولوا السيرة الذاتية(٢٤).

ومنذ مقال "روزنتال" ظلت الفترة الكلاسيكية هى بؤرة الاهتمام بالنسبة للباحثين فى مادة السيرة الذاتية فى الكتابة العربية، كما كانت هناك إسهامات من قبل: فون جرونبادم: **von Grünebaum - 1962 (1953)**، "وميكويل– **Miquel**" **1988**، والغامدى– **Al- Ghamdi- 1989** وغيرهم.

لقد ظلت السيرة الذاتية كنوع أدبى حديث فى الأدب العربى مثل قارة مجهولة إلى وقت قريب(٢٥)، حتى إن الأعمال المرجعية الحديثة مثل كتاب محمد مصطفى بدوى "موجز تاريخ الأدب العربى الحديث (١٩٩٣) **A short History of Modern Ara-**

bic Literature. أو كتاب كمبردج: الأدب العربى الحديث Modern Arabic Literature (1992) لا يناقشان هذا النوع الأدبى؛ حيث يتم تناول السيرة الذاتية بشكل عابر عند التعرض لأعمال كاتب ما أو كتاب بعينه، وكما هى العادة نجد أن معظم الأمثلة هنا مرتبطة باسم طه حسين. وهكذا فإن دراسة "فدوى مالطى دوجلاس": العمى والسيرة الذاتية (١٩٨٨) تمثل تحليلا حديثا للأجزاء الثلاثة من "الأيام"، إلا أن منظور النوع الأدبى محدود. ومع ذلك يتسع المنظور فى عملها التالى وهو"جسد المرأة، كلمة المرأة"- ١٩٩١- والذى يقدم قراءة متأنية فى السيرة الذاتية لثلاث كاتبات هن: نوال السعداوى وعبلة الروينى وفدوى طوقان، ولكن هذه الدراسة الممتازة تترك مجالا أوسع لمزيد من البحث فى هذا الميدان، وخاصة أنها مثيرة للجدل أحيانا بسبب استنتاجاتها المستفزة، ومن بين المقالات الكثيرة التى ظهرت على مر السنوات فى مجلة الأدب العربى Journal of Arabic Literature (1970-1996)، نجد أن ثلاث أو أربع فقط هى التى تركز على موضوعات تتعلق بالسيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث(٢٦)، ويبدو أن هذا النوع من المقالات نادر أيضا فى المجلات العلمية الأخرى، إلا أن الموقف قد بدأ يتغير بالتدريج؛ حيث ظهر فى السنوات الأخيرة اهتمام جاد بين أوساط المستعربين فى كل من أوروبا والولايات المتحدة بالسيرة الذاتية وعلى نطاق واسع، وقد أسفر هذا الاهتمام عن عدد من الدراسات الجديدة(٢٧).

وأخيرا – ومن منظور تاريخى – ربما يكون نقص الاهتمام بالسيرة الذاتية العربية بين العرب قد جاء نتيجة لتنوع واختلاف الحدود الغامضة والطبيعة متعددة الأوجه لهذا النوع الأدبى الجديد؛ فالنوع الذى لم يستقر تماماً يجعل جمهور القراء – بمن فيهم النقاد – غير واثقين منه وربما مهملين له. عدم استقرار النوع يعنى هامشيته، وللسبب نفسه فإن الخطاب النقدى الغربى هو الآخر لم يهتم كثيرا بالسيرة الذاتية حتى عقود قليلة مضت، إلا أن هناك انفجارا كبيرا منذ ذلك الحين فى الأعمال النظرية والتحليلات التطبيقية التى تتناول الجوانب المختلفة لهذا النوع الأدبى، ويبدو أن هذا التطور قد بدأ ينعكس على دراسة الأدب العربى الحديث.

وفيما يتعلق بسرديات الطفولة، والتى هى بؤرة اهتمام هذه الدراسة، يبدو أنه لاتوجد محاولات سابقة فى هذا المجال، فقليل من الباحثين هم الذين تنبهوا إلى أهمية

الطفولة فى السيرة الذاتية العربية، ولكنهم لم يفعلوا أكثر من ذلك (عبد الدايم ١٩٧٥: ١٢٦– ١٣٢، شويسكى– Shuiskii 1982: 118، فيليپ– Philipp 1993: 579. كثيرون كتبوا باستفاضة عن"الأيام" التى تعتبر أول سيرة ذاتية مهمة عن الطفولة، ولكن أحدا لم يتابع بشأن خواص العمل كنوع أدبى ولا عن قيمته كنموذج، وهكذا يمكننا آن نقول إن السيرة الذاتية العربية لم تلق ما هى جديرة به من اهتمام نقدى بعد.

هوامش الفصل الأول

(١) ... أنى لطول اعتبارى أن أتدبر نفسى وأدير عينى فى جوابيها أصبحت أعتقد أنى أستطيع أن أعرف الناس بنفوسهم إذا وسعنى أن أكشف لهم أن عيونهم صورتان صافيتان- لا مزورتان ولا مموهتان- من هذا الإنسان الذى هو أنا، والذى هو أيضا كل امرئ غيرى(قصة حياة ص ٨)

(٢) مثالان على ذلك: "حكايات حارتنا" (١٩٧٥) و"أصداء السيرة الذاتية" (١٩٩٦)، وكذلك فإن ثلاثيته الشهيرة هى شبه سيرة ذاتية.

(٣) ظهر المقال فى الأساس بعنوان: Conditions et limites de l autobiographie

فى Reichenkron and Hass (eds), Formen der Selbstdarstelung: Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits, 1956.

(٤) عنوان من الإنجيل.

(٥) مؤلفو هذه الأعمال هم سيد قطب وإبراهيم عبدالحليم وعبدالمجيد بن چلون وليلى أبوزيد وعبدالكريم غلاب.

(٦) من الأعمال التأسيسية: K. P. Moritz Anton Reiser, Berlin 1785-90

(٧) من أجل مسح شامل للرواية السردية المغربية والسيرة الذاتية الروائية المكتوبة بالفرنسية انظر Hakansson (1995: 182- 195) الذى يناقش النوع فى

(ص ١٨٢-١٨٣) Le Passe Simple (الماضى البسيط).

(ص ١٩٠-١٩١) La Memoire tatouee (الذاكرة الموشومة).

(٨) للوقوف على تحليل مهم لـ "L'Enfant noir" (الطفل الأسود) انظر Olney (1973: 142- 156).

(٩) لمزيد من المعلومات عن الكتاب والنصوص انظر الملحق فى آخر الكتاب.

(١٠) بعض تواريخ النشر غير مؤكدة، التواريخ البديلة بين الأقواس ( ) تشير إلى العام الذى انتهى فيه الكاتب من عمله (أيام الطفولة- مذكرات جورجى زيدان- الخبز الحافى) أو نشره مسلسلا فى الصحف (الأيام).

(١١) لاحظ جنسية الكُتّاب.

(١٢) صدرت الطبعة الأولى من "حياتى" عام ١٩٥٠، ثم راجعها الكاتب ووسعها قليلا فى ١٩٥٢ والطبعة الثانية هى النص المعتمد (انظر عيسى بلاطة ١٩٧٨: -١٣).

(١٣) بما فى ذلك "أيام الربيع" (١٩٦١؟) و"أرض الوطن" (١٩٦٢) وكلاهما ظهر ضمن الطبعة الثالثة الكاملة للنص فى ١٩٧٣.

(١٤) اعتمدت فى هذه الدراسة على الطبعة المنقحة من "اسمع يا رضا" (الطبعة الثانية ١٩٧٣) الفصل الثامن -٢.

(١٥) يقول Tankul (1984) وبلحاج (١٩٨٧) إن الجزء الأول من "فى الطفولة" صدر فى عام ١٩٧٥، بينما يرى Campbell (1996) أن ذلك كان فى عام ١٩٥٨، قبل صدوره فى كتاب نشر النص منجما فى المجلة الأدبية المغربية (رسالة المغرب" .(Zniber- 1992-8) صدر الجزء الثانى فى ١٩٦٨ (بلحاج) أو فى ١٩٦٩ (كامبل) وفى طبعة ١٩٧٥ – وهى التى فى حوزتى – يشكل الجزآن الأول والثانى كلا واحدا، ومن المستحيل تمييز أحدهما عن الآخر.

(١٦) يكتب عنوان السيرة الذاتية لفدوى طوقان عادة على نحو مختلف: "رحلة جبلية.. رحلة صعبة"، ولكننى أكتبه كما ظهر فى الطبعة الأولى، وكما كتبته المؤلفة نفسها فى رسالة لى بتاريخ ١٩٩١/١١/٤.

(١٧) انظر الملحق فى آخر الكتاب؛ حيث أقدم موجزا للمعلومات الواردة فى هذه الفقرة.

(١٨) تقول مارينا ستاغ (١٩٩٣: ٣٢٢) إن عبدالحليم من مواليد ١٩٢٠، بينما يذكر Oliverius (1993: 163) أنه من مواليد ١٩٣٢.

(١٩) تقسيم الخلفية الاجتماعية للطبقات إلى "عليا" و"متوسطة" و"دنيا"، والمستخدم هنا يعتمد على النموذج الذى قدمه كل من هشام شرابى (١٩٨٨) وحليم بركات (١٩٩٣).

(٢٠) أحد الكُتَّاب الذين ولدوا مسيحيين ويأتى ذكره هنا – وهو جبرا إبراهيم جبرا – تحول إلى الإسلام فى أوائل العقد الثالث من حياته لكى يستطيع الزواج من مسلمة أحبها. انظر "شارع الأميرات" –من تأليفه– (١٩٩٤ ص٢٢٧).

(٢١) لمزيد من الأمثلة على كتابة المرأة للسيرة الذاتية: انظر: بدران "١٩٩٢" ومحرز :١٩٩٥" والجوادى "١٩٩٥" و رووكى "١٩٩٦".

(٢٢) ربما يكون عباس قد أخذ عنوان كتابه "فن السيرة" من "فن السيرة فى إنجلترا فى القرن الثامن عشر" من تأليف D. Stauffer والصادر عام (١٩٤١– لندن) وهو أحد مصادره، وعلى أية حال فإن "فن السيرة" عنوان شائع؛ إذ إنه أيضا عنوان دراسة لـ P.M.Murray صادرة عام ١٩٦٥.

(٢٣) يقول عبدالدايم (١٩٧٥: د) إن الترجمة ظهرت فى "الموت والعبقرية" لعبدالرحمن بدوى- القاهرة- مكتبة النهضة- ١٩٤٥، ويقول عبدالستار (١٩٩٦- ١٤٧) إنها صدرت فى لبنان أيضا.

(٢٤) كمثال على استخدام Misch كمصدر عن كتابة السيرة الذاتية من العالم الإسلامى انظر: His-tories of Selfhood, Maps of sociability by V. Kavolis (ed.) London and Toronto, 1984, pp. 15-103.

(٢٥) العبارة الاستعارية "القارة السوداء" مأخوذة من مقال Stephen A. Shapiro بعنوان: The Dark Continent of Literature: Autobiography in Comparative Literature Studies, V 1968 (1965?) (as given by Gunn 1942: 4)

والعنوان يدل على أن السيرة الذاتية حتى الستينيات من القرن العشرين كانت موضوعا غير مطروق أو غير مستكشف فى الأدب العربى كذلك، للوقوف على التطور السريع للأدب النقدى فى هذا المجال منذ ذلك، انظر "أولنى- Olney" 1980.

(٢٦) أى. اى. شويسكى ١٩٨٢، بونفور ١٩٩٣، النويهى ١٩٩٤، كوكى ، ١٩٩٥

(٢٧) عقدت فى الولايات المتحدة الأمريكية ندوة عن: السيرة الذاتية فى التراث الأدبى العربى، وذلك فى إطار المؤتمر السنوى لجمعية دراسات الشرق الأوسط MESA فى ١٩٩٣، وتضمن البرنامج أوراقا بحثيه عن أعمال كلاسيكية وأعمال حديثة، كما عقدت حلقة دراسية فى أوروبا تحت عنوان "السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث" (اكسفورد من ٥-٩ أبريل ١٩٩٥)، وقد صدرت أعمال الحلقة فى نوفمبر ١٩٩٧ عن "دار الساقى: لندن" بعنوان: "كتابة الذات والسيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث" كما تتضمن أنطولوچيا: الحب والجنوسة فى الأدب العربى الحديث" عددا كبيرا من المقالات التى تتناول موضوع السيرة الذاتية.

Allen/ Kilpatrick/ de Moor (eds) London- 1995.

الفصل الثانى

تعريف السيرة الذاتية:

تناول شكلى

تزايد عدد الدراسات الأدبية المعنية بالسيرة الذاتية بشكل كبير على مدى العقود الماضية(١)، وقد طرح الكثير من تلك الأعمال السؤال الأساسى: ما السيرة الذاتية؟"(٢) إلا أنها نادرا ما كانت تصل إلى الإجابة ذاتها. وعلى العكس من ذلك، فيبدو أن عدد تعريفات المصطلح قد تزايد بسرعة أيضا بزيادة عدد المنظرين المهتمين بالموضوع. هكذا نجد أن عبارة "سيرة ذاتية" مستخدمة بمعانٍ مختلفة فى النقد الأدبى المعاصر. كلاهما، الاستخدام الإنجليزى (أو الفرنسى أو الألمانى أو السويدى) والعربى للمصطلح يغطى مجالا واسعا لمعانٍ مقترحة.

وينطلق هذا الفصل من الكتاب من مشكلة التعريف (أو المجال)، كما يحاول تلخيص المواضع النظرية الرئيسية.

بعد ذلك، سأقدم أمثلة تطبيقية للدراسة مبنية على تعريف محدد للسيرة الذاتية وعلى تناول شكلى للنوع الأدبى، كما يوضح الفصل كيف يمكن استخدام هذا الأسلوب فى التناول من أجل تصنيف النصوص العربية من الناحية العملية. والطريقة هنا نسبية ومقارنة: فالسيرة الذاتية العربية مُعَرَّفَة على ضوء علاقتها بأشكال الكتابة الأخرى ذات المحتوى المتعلق بالموضوع مثل المذكرات أو المقالات، مع التركيز على الحالات"الإشكالية"، وأقصد بذلك الأعمال التى يصعب تصنيفها حسب الأسلوب المطبق؛ حيث إنها مثيرة للاهتمام من الناحية النظرية.

أما الهدف النهائى من هذا العرض فهو تقديم المعيار الخاص بالنوع الأدبى والمتعلق بمجموعة الأعمال الرئيسية التى تتناولها هذه الدراسة، واختبار صلاحية هذا المعيار، وحيث إنه قد تطور على يد مؤرخ الأدب الفرنسى"فيليب ليچون- **Philippe Le-jeune**" فى إطار أوروبى، فإن استخدامه لدراسة أعمال عربية يصبح مشكلة، وهى مسألة سوف نواجهها لاحقا.

١- نوعان من التعريف

كتاب "السيرة الذاتية- L'autobiographie" الذى وضعه"ج ماى- G.May" (1979) هو أحد الدراسات الطويلة الكثيرة المكرسة للسؤال الموجز: ما السيرة الذاتية؟ هذا الكتاب يختتمه مؤلفه بالقول بأن الكم الحالى من تعريفات المصطلح هو أثر من آثار الحداثة الأدبية. والسيرة الذاتية حديثة كنوع أدبى، الأمر الذى أدى إلى عدم ظهور تعريف بسيط متفق عليه، نحن ما زلنا فى فجر السيرة الذاتية، ولم ينضج الوقت بعد للوصول إلى اتفاق عام (May 1979:206-٩) وفى الخضم الواسع للتعريفات الحالية، يرى الآخرون فصلا بين نوعين رئيسيين من التعريف:

أ – تعريف نسبى وواسع وشامل.

ب – وتعريف آخر أكثر تقليدية وتحديدا ومقصورا على سمات معينة(٣).

(أ- بشكل عام، يعرف الأول السيرة الذاتية بأنها تعنى تقريبا ما نقصده بـ"التعبير عن الذات" أو"الوعى بالذات"، وهكذا فإنها يمكن أن تتخذ أى شكل أدبى، ولذلك فهى متحررة تماما وغير مقيدة بمعيار تقليدى أو شكلى، ويسمى"جيمسون- Jameson" هذه الطريقة فى التناول"بالأسلوب" الدلالى- Jameson 1981: Semantic). (8 -107، وهو يعرف النوع الأدبى على ضوء جوهره (فكرته) ونظرته إلى العالم ومعناه(هدفه) ورؤيته"كأسلوب" أكثر منه "شكلا"، وكما يقول"هيث- Heath" فإن هذا التناول يفترض وجود الكليات الأدبية Literary Universals التى تتجلى بطرق مختلفة من خلال الزمان والمكان بمعنى محدد (Heath 1987: 6- 10)، والهم الرئيسى للنقد بهذا الأسلوب هو ما يعنيه النص. وفى حالات متطرفة فإن هذا الأسلوب فى تناول السيرة الذاتية يرى أن المفهوم يتخطى حتى مجال الأدب، وهذا هو"جيمس أولنى James Ol-ney"أحد المتحدثين الرئيسيين باسم النسبية المتطرفة يقول بكل جراءة(٤): "لايوجد شكل متطور للسيرة الذاتية يمكن تتبعه عبر التاريخ وصولا إلى الوضع الراهن؛ فالإنسان دائما يطرح سيرته، وقد فعل ذلك بالشكل الذى أملته عليه روحه الخاصة، ومن هنا يسمى النتاج عمل حياة وليس سيرة ذاتية (....) (Olney 1972: 3) ، وأى كتابة فى اللاهوت أو الفلسفة أو الفيزياء أو الميتافيزيقا، كلها- إذا نظرنا إليها نظرة صحيحة- هى سيرة ذاتية مسجلة بحروف أخرى ورموز أخرى" .(Olney- 1973- 5)

ويقول "أولنى" إن السيرة الذاتية ليست شكلا من الأدب بقدر ما الأدب شكل من السيرة الذاتية"(٥).

(ب - النوع الثانى من التعريف أكثر تحديدا وشكلية، ويقف وراءه معسكر من الباحثين الذين يعرفون السيرة الذاتية - بشكل حازم - على أنها نوع من الأدب الشخصى، هى كتابة قصة الحياة الخاصة، هذا الموقف يحفزهم إليه ما يسميه چيمسون "Jameson" أسلوب التناول التركيبى أو البنيوى- "Syntactic" فى دراسة النوع الأدبى، وهو يعرف النوع بلغة ميكانيزمات (آليات) السرد المحددة والبنية و"القوانين" أو القواعد المتواضع عليها؛ حيث يتم النظر إلى النوع "كشكل أدبى محدد" أكثر منه كأسلوب، أما السؤال المهم فهو: كيف يعمل النص؟ وفوق ذلك فإن هذا "الشكل الأدبى المحدد يعتبر ظاهرة تاريخية وليس ظاهرة عامة، ومن هنا يسمى هذا الأسلوب فى التناول بـ"الأسلوب التاريخى" فى مواجهة "الأسلوب النظرى". Heath) (1987: 8-9، كما يبرز اسم فيليپ ليچون Philippe Lejeune بين هذا الفريق(٦).

ومع ذلك فإن أسلوبى التناول: "النسبى" -الدلالى/النظرى- و"التقليدى"- التركيبى/ التاريخى يتفقان عند نقطة معينة وهى "المضمون"، كلاهما يُعَرِّف السيرة الذاتية على أنها تعبير عن ذات الفرد الخاصة ومحاولة لوصف التجربة الشخصية، وبمعنى آخر، يوجد هناك نوع من الفهم العام لفكرة السيرة الذاتية كما تمارس فى شعرنا، بينما يظل الخلاف حول أين ومتى تتحقق؟ وما الأشكال التى تتضمنها فى الأدب وغيره؟

٢- ميثاق السيرة الذاتية

لأغراض الدراسة الحالية، هذا تعريف للنوع الثانى من التناول، والذى يعتبر أكثر تميزا، صاغه "ليچون" فى عمله المهم Le Pact Autobiographique أو "ميثاق السيرة الذاتية". (١٩٧٥)(٧)، والذى يقول فى عبارات مكثفة(٨):

Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsque élle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité (Lejeune: 1975: 14).

«سرد استرجاعى نثرى يجريه شخص واقعى لوجوده الخاص عندما يشدد على حياته الفردية، خاصة على تاريخ شخصيته».

ولهذا التعريف ميزات عدة، فهو **أولاً**: باستخدامه كوسيلة للكشف يجعل من الممكن دراسة "الأدب الشخصى" **Littérature Personnell** فى النثر العربى بطريقة منظمة. وكما سنرى فإنه يطرح- وعلى مستويات مختلفة- عددا من الأسئلة عن كل نص حول الموضوع ومنظور السرد والأسلوب الأدبى وهوية الشخصيات وأصوات الحكى، وبالإجابة عن تلك الأسئلة يمكننا أن نصنف النص مزودين ببعض الحجج العلمية إلى جانب أننا نستطيع أن نفهمه ونتذوقه ككل.

ثانيًا، وهو الأهم، فإن التعريف أداة علمية لتكوين مجموعة متجانسة، وهو الغرض المحدد لذلك. وقد كان ذلك فى الأصل نتيجة جهود "ليچون" لتكوين مجموعة من السير الذاتية الفرنسية(٩)، وعندما وجد نفسه أمام عدد ضخم من الكتابات الشخصية بأشكال مختلفة، راح يتساءل: كيف يمكننى كقارئ - فى أيامنا هذه - أن أجد نظاما ما فى هذا الكم من المادة المنشورة، والتى موضوعها المشترك هو حياة الشخص؟ كيف يمكن تمييز السيرة الذاتية، من قصة الحياة، من المذكرات، من اليوميات، من الروايات...إلخ؟ **(Lejeune 1975: 13).**

وقد أسس إجاباته عن هذه الأسئلة على فكرة "ميثاق السيرة الذاتية". وطبقا لهذه الفكرة فإن السيرة الذاتية تفترض نوعا من الاتفاق أو التعهد أو الميثاق بين الكاتب والقارئ بشأن حقيقية النص وصدقيته. ميثاق السيرة الذاتية أساسا ينص على أن الأحداث التى يصفها الكاتب فى النص هى حقائق تاريخية (وقائع)، وأن الشخصيات التى تظهر فيه هى لأشخاص حقيقيين، الميثاق يتم بشكل من العرف الأدبى، كوجود نظام من العلامات الدالة على النوع الأدبى تظهر فى النص أو على ضفافه (عنوان الكتاب أو المقدمة أو كلمة الناشر)، وعند تفسير تلك العلامات فإنها تدلنا على أن النص يهدف إلى تقديم القصة الحقيقية لحياة الكاتب الخاصة، كما تحثنا على تقبلها كما هى. وبكلمات "ليچون": **(Lejeune 1989: 29)** فإن الميثاق يحدد لنا أسلوب قراءة النص، كما يحدد الدلائل التى تجعلنا نُعرِّفه بأنه سيرة ذاتية"

واعتمادا على وضوح تلك العلامات التعريفية الخاصة بالنوع الأدبى، يمكن أن يكون ميثاق السيرة الذاتية "واضحا" صريحا، أو "متضمنا" بالتلميح، إلا أن القارئ قد يتجاهل أو يسيء فهم الميثاق، وربما يتبنى أسلوبا فى القراءة يختلف عن ذلك الذى يوحى به النص.

وهكذا، فإن وضع النص كنوع أدبى إنما يعتمد - فى الحقيقة - على حكم القارئ الشخصى وعلى استعداده "للدخول فى اللعبة" (Lejeune 1989: 126، Genette 1987: 92).

٣- تطبيق النظرية

اعترف "ليجون- Lejeune" (1068 13-25) - فيما بعد - بأن ذلك الوضع التقليدى له مشاكله، وأن نموذجه فى حاجة إلى تحسين، إلا أن تعريفه للسيرة الذاتية يظل مفيدا كأداة لترتيب عدد كبير من النصوص ذات الخواص المختلفة.

إلى جانب أن التعريف المقترح، رغم أنه شرطى وحصرى، فإنه ليس معياريا ولا إرشاديا، وهو لايدعى أنه يقدم القواعد الفنية للنوع الأدبى، ومن هنا فإن النصوص العربية التى نحاول أن ندرسها هنا لا يمكن أن نحكم عليها فى ضوء هذا التعريف لكى نرى مدى نجاح الكاتب فى كتابة سيرة ذاتية "نموذجية". ليس فى نيتنا أن نضع مرجعية محددة، بل على العكس؛ لأن هذا التعريف للسيرة الذاتية نسبى أيضا من حيث إنه مرتبط بمضمون اجتماعى ثقافى محدد.

والسيرة الذاتية - فى نظر "ليجون" (١٩٧٥- ٦٤- ٦٥)- هى طريقة للقراءة بقدر ما هى نمط من الكتابة، وهو يصفها بأنها "أثر تعاقدى متنوع تاريخيا"، وهذه الطريقة فى القراءة لاينبغى أن تفهم على أنها مستقرة فى الزمان والمكان. والسيرة الذاتية - شأن كل الأنواع الأدبية الأخرى ليست "شيئا بذاتها"، هى بالأحرى أشبه بـ"مؤسسة اجتماعية" تضم كيانا كليا يجمع بين النتاج الأدبى وتلقيه؛ فالنوع يتضمن شكلا من الشفرة المضمرة يتم بواسطتها تلقى الأعمال الأدبية وتصنيفها بواسطة القراء. وبمساعدة مفهوم "آفاق التوقع" الذى كشف عنه "هـ.ر. ياوس- H.R. Jauss"،

يوضح "ليچون" (Lejeune 1975- 311: 320) كيف أن الأنواع الأدبية تتسم بالتغير والتحول باستمرار.

كما يصف "ويليك و وارن– Wellek & Warren" أيضا (١٩٦٢: ٢٢٦) الأنواع الأدبية بأنها: مؤسسات اجتماعية تنتمى إلى زمن تاريخى وبيئى محدد؛ حيث إن الأنواع ليست موضوعات مجردة أو أشكالا نموذجية ذات طبيعة دائمة على حد تعبيرهما. و"بروس– Bruss" التى تتابع فى الاتجاه نفسه (١٩٦٧–٥) ترى أن الأنواع "أفعال أدبية" ذات أدوار تاريخية وأهداف محددة، ولكى يصبح نوعا، فإن الفعل الأدبى لابد من أن يكون مستقرا نسبيا فى إطار مجتمع معين من القراء والكتاب، لكننا لا نستطيع أن نعين موقعه أو أن نصف تحولاته إلا إذا كان قد أصبح نمطا منظما راسخا أشبه بالمؤسسة الاجتماعية كما تقول. هذا الرأى نفسه يتبناه "چيمسون Jameson" (106 -1981) الذى يرى الأنواع مؤسسات أدبية أو عقودا اجتماعية بين الكاتب وجمهور بعينه. ووظيفة النوع الأدبى هى أن يحدد الاستخدام الصحيح لنتاج ثقافى معين كما يقول. وفى ممارسة الكتابة والقراءة فإن هذا العقد (أو النوع الأدبى) يتحقق كمجموعة من الأعراف، هى التى تحكم عملية الاستجابة للنص.

ولكن هل هذا النوع من المؤسسة الحديثة "الغربية"/ العقد الخاص بالسيرة الذاتية، موجود أيضا فى المجتمع الأدبى العربى؟ وهل هى الأعراف نفسها؟ ربما، ولكى ينأى "ليچون" بنفسه عن الجمود (١٩٧٥: ١٣–١٤) ها هو يؤكد أن تعريفه للسيرة الذاتية يخص الأدب الأوروبى فقط بعد عام ١٧٧٠، وأنه ليس عاما، وأن النوع لا يوجد فى المجتمعات الحديثة المعاصرة مثل المجتمع الصينى مثلا كما يقول (١٩٧٥: ٣٤٠).

ومما لا شك فيه أن هذه الإفادة تجعل تطبيق التعريف على الأدب العربى مسألة خلافية، وعلى أية حال فإن النقد العربى فى القرن العشرين هو نتاج حركة الحداثة العربية التى كيفت أنواع الأدب العالمى لنتاجها الأدبى الخاص: فالقصة القصيرة والرواية والمسرحية هى – فى الأصل – أشكال أوروبية، أدخلت فى تقاليد

القص فى الشرق الأوسط والشمال الأفريقى فى مراحل مختلفة من العصر الحديث، ويمكن أن يقال الشىء نفسه عن السيرة الذاتية؛ فهى قد ظهرت - كنوع أدبى - بعد اتصال العرب بالغرب نتيجة للتبادل الثقافى، واستجابة لعملية التغير الاجتماعى. (عبدالدايم- ١٩٧٥ ص٧٧-٧٩، ١٠٨) (Somekh 1991: 4)، وهكذا يكون من الإنصاف الافتراض أن الجمهور العربى أثناء الفترة التى تتناولها الدراسة (عشرينيات وتسعينيات القرن العشرين) كان لديه حساسية لأعراف مماثلة، كما استجاب لمؤشرات دالة على النوع مثل نظيره فى "الغرب" لكى يدرك أن نوعا أدبيا ما هو سيرة ذاتية، وبذلك يكون من المشروع أن نطبق نموذج "ليچون" على الدراسة التى بين أيدينا.

والمثير للاهتمام أن مفاهيم "ليچون" لها وجود الآن فى النقد الأدبى العربى أيضا؛ ففى مقال نشر مؤخرا فى مجلة "الوسط" يناقش الناقد والكاتب المغربى "محمد برادة" (١٩٩٦- ٥٥) التطورات الجديدة فى ميدان "الأدب الشخصى"، الذى يبدو ترجمة مباشرة للمصطلح الفرنسى Littérature Personnelle، وهو المصطلح نفسه الذى اختاره "ليچون" (١٩٧٥- ٣٣٥) كمصطلح موحد للسيرة الذاتية والأنواع الأدبية المشابهة لها. وإلى جانب ذلك فإن "برادة" يختار الأعمال التى يناقشها مشيرا إلى "الميثاق الأوتوبيوجرافى"- Autobiographical pact الذى يرى أنه يحكم وضعية النص الأدبى صراحة أو بطريقة غير ظاهرة.

ويمكن أن تجد فى أماكن أخرى ما يدعم توسيع مجال التطبيق على الأدب العربى؛ إذ يقول Philipp (١٩٩٣-٥٧٦) مثلا إن السيرة الذاتية ليست تعبيرا عن الإنسان "الغربى" أو "الشرقى"، وإنما هى تعبير عن الإنسان الحديث بوجه عام، وهو يرى أن ذلك النوع الأدبى يجب أن يعرف على ضوء علاقته بالحداثة كظاهرة عامة وليس بأى مجال ثقافى بعينه(١٠)، كما يرى "صبرى حافظ" (١٩٩٥: ١٥٨) أن نموذجية الخطاب العربى القصصى الحديث (أو النظام العربى الحديث للأنواع الأدبية) إنما يتشابه أساسا مع نظيره "الغربى" حتى وإن لم يتطابق معه تماما، وذلك لأنه يتم تعديله نتيجة تفاعله المستمر مع إطاره الاجتماعى والثقافى. وبناء على ذلك فإن السيرة الذاتية بالمعنى نفسه - الذى نفهمها به كنوع أدبى فى أوروبا وكنمط راسخ بالمؤسسة الاجتماعية - موجودة فى المجتمع الأدبى العربى أيضا.

٤- السيرة أو الترجمة لحياة شخص ما

الهويات المختلفة للشخص الذى يكتب والمكتوب عنه هى التى تصنع ترجمة شخص ما بعيدا عن السيرة الذاتية. ترجمة حياة طه حسين وسيرته الذاتية لا تختلفان من حيث مادة الموضوع: "حياة طه حسين وتاريخ شخصيته"، لكن "أحمد علبى" مؤلف/ راوى تلك الترجمة التى تحمل عنوان "طه حسين"- ١٩٨٥- لا يتطابق مع الشخصية الرئيسية، بينما مؤلف/راوى "الأيام" -كما نعرف- يتطابق مع بطل الكتاب، وعلى نحو مماثل فإن التمييز بين هذين النوعين نادرا ما يكون مشكلة؛ لأن الفارق واضح بذاته.

إلا أن هناك استثناءات أيضا؛ إذ نجد أحيانا أن النص الذى يطرح نفسه كسيرة ذاتية – فى حقيقته – كان ينبغى أن يكتبه شخص آخر غير ذلك الذى يظهر اسمه على الغلاف كمؤلف؛ فعلى سبيل المثال قد يقوم شخص ما بإملاء قصة حياته على شخص آخر، وإذا صدق القارئ أن الترجمة هنا حرفية **Verbatim**، أو إذا لم يلحظ تدخلا من قبل الكاتب، فإنه سيقبل أن يكون النص سيرة ذاتية أيضا، وهذا هو الأمر بالنسبة لـ"الأيام" وكاتبها الكفيف، وبالتالى لم يستطع أن يمسك بالقلم بنفسه، ولكنه يظل مسئولا عن النص.

أما إذا كان تدخل الكاتب الملَى عليه فى عملية الخلق الأدبى تدخلا كبيرا، فإن "ميثاق القراءة" يصبح غير مؤكد. هنا قد يتساءل القارئ: هل هذا النص سيرة ذاتية أم هو ترجمة لحياة شخص؟ هل تحول الملَى عليه إلى "كاتب/ شبح"، وبالتالى تقع عليه المسئولية الفنية الأساسية؟ أحد الأمثلة الحديثة فى هذا المجال عمل يثير مثل هذه التساؤلات وهو كتاب "حياتى" -١٩٩٢- للداعية الإسلامى المصرى الشهير محمد متولى الشعراوى، والذى كُتِبَ بقلم "محمد صفوت الأمين" كما جاء على الغلاف الأمامى للكتاب(١١)، فهل هذا النص ترجمة حياة مروية على لسان المتكلم، ومقدمة فى قالب سيرة ذاتية لأغراض تجارية؟ ليس لدى القارئ وسيلة سهلة تمكنه من معرفة الحقيقة(١٢).

وعلى العكس من ذلك، فإن كتابا يدعى عن طريق العنوان أو المقدمة مثلا أنه ترجمة حياة، يمكن أن يُقْرَأ كسيرة ذاتية أو مذكرات، وهذا ما يحدث بالضبط عندما

يضع المؤلف/ كاتب الترجمة نفسه فى بؤرة العمل أكثر مما يضع الشخص الذى يكتب عنه؛ فالعلاقة بين الاثنين مثلا لابد من أن تكون هى الموضوع الرئيسى للحكاية كما نجد فى "أمل دنقل: الجنوبى" -١٩٨٥- وهى ترجمة حياة الشاعر المصرى (١٩٤٠-١٩٨٣) التى كتبتها أرملته "عبلة الروينى"، وهو عمل يقدم لنا مثالا على ذلك النمط من الغموض أو الالتباس الذى يمكن أن يوجد فى النوع الأدبى، وهكذا ترى "فدوى مالطى دوجلاس" (١٥٩:١٩٩١) أن "الجنوبى" من الأفضل النظر إليها باعتبارها "السيرة الذاتية المستترة" لعبلة الروينى؛ فما يزعم أنه تكريم لبطل/ زوج يتضح فى النهاية أنه تعبير أدبى لراوية/ أرملة".

٥- المذكرات

كثيرا ما يُنظر إلى الاختلاف بين "السيرة الذاتية" و"المذكرات" على أنه فارق فى موضوع المادة. فى السيرة الذاتية الموضوع فى الأساس هو الفرد وتطوره، بينما فى المذكرات نجد أن الموضوع الذى يثير اهتمامنا هو المجتمع وممثلوه، وإن شئت فإن المذكرات تركز على التاريخ المجتمعى بدلا من التاريخ الشخصى. كاتب المذكرات يلعب دائما دور شاهد العيان على أحداث تاريخية مهمة تقع أمامه، وإن كان ذلك لايمنع من أن يكون الكاتب متورطا هو الآخر فى الأحداث، ومن هنا فإن تكوين الشخصية -وهو موضوع عزيز على كاتب السيرة- يكون دائما وراء مجال الحكاية **(Pascal 1960: 5-8) (Coe 1984: 14, Lejeune 1975: 14-5).**

وفى الأدب العربى تبدو المذكرات أكثر عددا من السيرة الذاتية **(Philipp 1993: 579** و**(Shuiskii 1982: 111)**[١٢]، وذلك ليس موقفا فريدا، إلا أنه يتسق مع مثيله فى الآداب المعاصرة الأخرى **.(Coe 1984: 15)** وعليه فإننى أرى أن الندرة النسبية للسيرة الذاتية العربية ليست علامة على التحفظ العربى التقليدى فيما يتعلق بالأمور الخاصة كما يعتقد "مؤيد عبدالستار" (١٩٩٦ ص١٣٩)، ولا لغزا أدبيا كما يفترض "شويسكى" (١٩٨٢: ١١١)، الكشف عن الذات (أو تكوين الذات) يبدو أكثر ضرورة أو أقل إرضاء من الناحية المادية عن الكتابة كشاهد عيان وعن كتابة التاريخ فى أى مكان فى العالم.

الفارق بين السيرة الذاتية والمذكرات ليس مطلقا، ولكنه فارق فى النسبة أو التراتب، كما أنه ليس بالإمكان وضع خط فاصل بين النوعين. لا توجد سيرة ذاتية خالية تماما من المادة الاجتماعية أو السياسية التى تطغى على المذكرات، بينما كثير من السير الذاتية هى أيضا سجلات رغم أنها ليست هكذا فى الأساس، وهكذا فإن المذكرات تقدم أحيانا معلومات شخصية مهمة، لكن الاهتمام لا ينصب على التجربة الشخصية. (May 1979: 126, Pascal 1960: 5)

وبسبب هذا التداخل المركب، يرى "ليچون" أنه من الضرورى إعطاء "قدر من حرية الحركة" لمن يقوم بتصنيف الأنواع الأدبية عند دراسة حالات بعينها. (Lejeune 1975: 15)، ولتوضيح كيف يمكن تطبيق مثل ذلك القدر من "حرية الحركة" عمليا، سوف أقوم بتحليل المضمون بالتفصيل فى بعض النصوص الملتبسة كما يلى:

حالة: مذكرات هدى شعراوى

مذكرات هدى شعراوى (١٩٨١) هى نموذج للمذكرات المكتوبة بالعربية، والتى يمكن أن تقرأ كسيرة ذاتية على نحو ما؛ فهى نص يصور الحدود غير الواضحة بين الأنواع، كما أن الطبيعة المزدوجة للنص تتضح من خلال تفاصيل من قبيل ما يلى:

قبل أن أبدأ الحديث عن الحياة السياسية فى مصر فى الفترة التالية للحرب العالمية الأولى، وعن الأحداث التى أدت إلى ثورة ١٩١٩ (وهو موضوع رئيسى بالنسبة للمذكرات)، سوف أتكلم عن شىء حدث فى تلك الأيام كان له أثر حقيقى على حياتى الخاصة وعلى تفكيرى (موضوع رئيسى بالنسبة للسيرة الذاتية السياسية) ص١٥٨[١٤]. قرب نهاية حياتها، قامت هدى شعراوى- برائدة الحركة النسائية المصرية- بإملاء قصة حياتها، التى تجمع بين حياتها والسياسة، على سكرتيرها أ.ف.مرسى[١٥]، ثم مر حوالى ثلاثين عاما قبل أن يقوم بتحرير النص ويشرف على نشره فى عام ١٩٨١[١٦]، وربما يدل عدم الترابط فى النص المنشور على الطريقة التى تم بها ذلك.

وعموما، فإن الوصف التفصيلى لنشأة "هدى شعراوى" هو الذى يسمح لنا بقراءتها كسيرة ذاتية. قصة الطفولة تتميز بذاتية تضع حياتها الخاصة فى بؤرة

الاهتمام أكثر ما تضع أحداث تلك الفترة. في ذلك الجزء -الخاص بالطفولة- تريد الكاتبة أن تخبرنا كيف أصبحت امرأة ناجحة ومستقلة بفضل جهودها الخاصة، وبالرغم من التفرقة التي تعرضت لها كبنت، وتريد أن ترينا كيف "كونت نفسها" كما تقول في موضع آخر من المذكرات (ص٨٣). الربع الأول من الكتاب تقريبا يصور لنا طفولتها ومراهقتها، وهو سرد مباشر عن تطورها العاطفي والعقلي، ويركز الربع الثاني كذلك على الذات الشخصية وهي في بداية عملها السياسي. سرد عن سنوات زواجها الأولى، عن أمومتها، عن أسفارها إلى تركيا وأوروبا. وعلى النقيض من ذلك فإن بقية النص مكرس لدور هدى شعراوي العام ولأنشطتها مثل تأسيسها للاتحاد النسائي المصري في عام ١٩٢٣، وتصف في هذا الجزء من المذكرات الحياة السياسية للبلاد ومشاركة النساء المصريات في النضال الوطني من أجل الاستقلال. وهناك أنواع مختلفة من الوثائق مثل الرسائل والأحاديث والمحاضرات التي أرادت أن "تسجلها للتاريخ" (ص٣٨٥) متضمنة بدقة وفي مكانها من النص، إلا أن حياتها الخاصة تبدو غامضة (بل محجوبة) تقريبا، وباختصار فإن الكتاب أقرب إلى أسلوب ومضمون المذكرات أكثر مما هو إلى السيرة الذاتية؛ لأن الجزء الأكبر من الوثائق والآراء والأفعال والأحداث ينتمي إلى مجال السياسة.

ومن هنا فإن مذكرات هدى شعراوي يمكن قراءتها باعتبارها دفاعا عن شخصية سياسية، إلا أنها لكي تبرر أفعالها ومواقفها (أفكارها) فإنها، ككاتبة، تقدم لقرائها صورة حميمة وصريحة واستعادة صادقة لطفولتها؛ فتقريرها في هذا الجزء يصل إلى القارئ كجهد مخلص لنقل الأثر النفسي لتجاربها الباكرة، وأثرها الباقي على الشخصية فيما بعد، والذي يعتبر هدف السيرة الذاتية.

إحدى الطرق لتفسير الخلط بين الموضوعات المختلفة وامتزاج السيرة الذاتية بالمذكرات بالكتابة السياسية في هذا العمل، هي أن يقرأ النصف الأول منه كخلفية تفسيرية للنصف الثاني. سرد استنارة هدى شعراوي يقدم لنا برنامجها النسوي على نحو مناسب؛ فهو يصور لقارئه، والمفترض أنه من أعضاء الطبقة العليا والشريحة العليا من الطبقة المتوسطة (Ahmed 1992: 179) ، الحاجة للتغيير في الأدوار التقليدية للنوع الجنسي، كما يقدم الكاتبة نفسها كنموذج يجب أن يحتذى؛ فهي من مواليد

مجتمع تقليدى يعزل النساء (الحريم) وقد قاست من القمع والتمييز بسبب جنسها، إلا أنها نجحت فى الحصول على استقلالها، كما تقول إنها أفلتت وتحررت، وهو الأمر الذى تستطيع كل امرأة عربية أن تفعله.. ويجب أن تفعله، وفى أدب السيرة الذاتية "الغربى" يسمى هذا النوع من القصص التنويرى "قصة الدعوة إلى فعل معين".كما يقول "پاسكال" (١٩٦٠: ١١٢).

من الصعب تتبع أية مزاعم أو طموحات أدبية فى "مذكرات هدى شعراوى": فمن الواضح أن ما كانت تقصده هو تقديم شهادة تاريخية وليس بنية فنية، على ضوء ذلك الكم من الوثائق وما فى النص من جدل سياسى، ولكى يكون النص قابلا للقراءة بالنسبة للجمهور الأوروبى/ الأمريكى اختارت "مارجو بدران- **Margot Badran**" أن تعيد ترتيبه، وأن تسقط أجزاء كثيرة فى ترجمتها الإنجليزية التى جاءت بعنوان "سنوات الحريم": فالسيرة الذاتية لامرأة كان لابد من "تقطيرها" إلى حد ما واستخلاصها من "مذكرات" السياسى، كما كان من الضرورى فصل مسار الشخصية عن محيط الأحداث والبشر، ذلك المحيط المضطرب الواسع الذى يضم كل شىء(١٧).

ويوضح تحليلنا لمذكرات هدى شعراوى أن لا وجود لخط فاصل ودقيق بين المذكرات والسيرة الذاتية فى الأدب العربى، وكان "شيچنى- **Chejne**" وقد وصل إلى الاستنتاج نفسه قبل ذلك بعد قراءته لنصوص أخرى (١٩٦٢: ٣١، ٣٢)، إلا أن ذلك يعتبر أمرا عاديا كما يقول "ماى- **May**": لأن المرء كلما حاول البحث عن خط فاصل كذلك، يتضح له أنه منزلق ومراوغ وغير مستقر وذاتى .(**May 1979: 123**) ونتيجة لذلك تمتزج أحيانا سيرة الحياة فى الكتابة العربية بتوثيق له طابع المذكرات مع محاولة مستمرة للتعبير عن النفس يشبه السيرة الذاتية، ومثال على ذلك "ذكريات" الكاتب والمؤرخ الفلسطينى هشام شرابى (١٩٢٧: ....) الذى قد يروق كتابه "الجمر والرماد" -١٩٧٨- لباحث الأدب وباحث التاريخ بالدرجة نفسها(١٨)؛ فمن ناحية نجد أن السرد شخصى ومقدم فى قالب درامى بأسلوب أدبى، وبه حبكة متقنة مباشرة مليئة بالحركة التى تؤدى إلى التشويق، ومن ناحية أخرى نجد أن الكتاب ينطوى على رواية تاريخية مباشرة عن الحياة السياسية فى لبنان ما بين عامى ١٩٤٧ و١٩٤٩ تركز على

النضال الفلسطيني والإعجاب بزعامة "أنطون سعادة" وحزبه القومي العربي بشكل خاص، وهذا يعني وجود اقتباسات عديدة من الأحاديث السياسية والمقالات وغيرها من الوثائق المسجلة هنا "للتاريخ" إن جاز لنا أن نستخدم تعبير "هدى شعراوى"، إلا أننا نجد أن شخصية المؤلف هى الموضوع الرئيسى على مدى السرد الذى يتضمن خلفية أسرته وتعليمه وعمله وأزماته وأفكاره وشكوكه. وبطريقة تشبه السيرة الذاتية تماما، يقدم "شرابى" أحداث الماضى الخاصة به من منظورين متصارعين: الأول يمثل وعى ذاته الشابة المتفائلة المنطلقة، والثانى يمثل ذاته المتشائمة والمتحررة من الوهم فى منتصف العمر (١١٩– ١٢٠). هذه النكهة الفنية تجعل "الجمر والرماد" كتابا جذابا بالنسبة للقارئ، وفى هذه الحالة يكون "المشهد" (– كما يسمى چينيت Genette الجانب الأدبى للنص ١٩٨٢:٤) متكاملا مع الاهتمام الأكيد بالحقائق التاريخية بهدف توصيل "رسالة" مرجعية[١٩]، كما نجد نوعا من المزج أقل إثارة بين التاريخ المجتمعى والتاريخ الشخصى فى قصة حياة الأكاديمى المصرى "شوقى ضيف" (١٩١٠– ....) الصادرة عام ١٩٨١ بعنوان "معى". هذه السيرة الذاتية الممتدة والمصحوبة بتسجيل موجز للتاريخ المصرى تصور لنا أيضا مدى صعوبة التمييز الدقيق بين المذكرات والسيرة الذاتية. من المفترض أن القارئ يُوَاجَهُ بتاريخ "نفس"، لكن دون معرفة تلك "النفس" من الداخل، إلا أن الراوى لا يقدم أى لمحة اعتراف ولا أى ميل نحو النقد الذاتى، كما أن النص يفتقر "لصوت شخصية" يمكن أن يتوحد معها القارئ، وكما يقول "ماى" (١٩٧٩: ١٢٨) فإن وجود صوت كذلك هو أمر لا غنى عنه بالنسبة للسيرة الذاتية، ويبدو أن "ضيف" كان يطمح لأن يروى قصة حياته "المهنية" على طريقة أستاذه طه حسين (فدوى مالطى دوجلاس ١٩٨٨: ١١)؛ فهو يستخدم – على سبيل المثال – تقاليد أدبية من "الأيام" مثل السرد بضمير الغائب، وبعد ذلك (١٩٨٨) صدر الجزء الثانى من "معى" عن مراحل التعليم المتواصلة للمؤلف وأسفاره إلى الخارج، وهذا تطور يذكرنا كذلك بـ"الأيام". فى هذا الإطار يمكن للمرء أن يصنف الكتاب كسيرة ذاتية بالرغم من افتقاره للحميمية.

وبالأسلوب نفسه يستعير "سمير سرحان" – الكاتب المسرحى ورئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب – كلا من الشرعية والإلهام من "الأيام"[٢٠]، وذلك فى كتابه

"على مقهى الحياة"؛ حيث ينقل أيضا تكنيك السرد بضمير الغائب. كتاب "سمير سرحان" فى الأساس هو ذكريات عن شبابه فى خمسينيات وستينيات القرن العشرين، والمقصود بها هو تسجيل "عصر ذهبى" للأدب والمسرح المصريين، والمذكرات فى معظمها تزيح تجربة المؤلف الشخصية وتطوره النفسى إلى الخلفية بالرغم من أنها تقدم لنا لمحات من ذلك أيضا، وبالرغم من أن العنوان الفرعى للكتاب يعلن أنه "سيرة ذاتية".

ويمكن أن نواصل طرح السؤال أكثر من مرة: هل "لمحات من حياتى" (٣ أجزاء: ١٩٨٤، ١٩٨٥، ١٩٨٨) لكاتب الروايات الإسلامية نجيب الكيلانى (١٩٣١- ١٩٩٥) سيرة ذاتية أو لا؟ هل "أوراق العمر" (١٩٨٩) للويس عوض (١٩١٥- ١٩٩٩) سيرة ذاتية أو لا؟ فى الحالتين سوف تكون الإجابة "نعم" أو "لا"، وذلك حسب توجهات وتوقعات القارئ.

على أية حال هناك من يعتبر وجود مادة عن الطفولة فى المذكرات مؤشرا على أنها سيرة ذاتية، وبما أن الشخصية تتكون فى السنوات الأولى من العمر، فإن الطفولة تصبح ضرورية بالنسبة للسيرة الذاتية الصادقة، إلا أن هذه المرحلة من حياة الكاتب تكون ذات أهمية ثانوية فى المذكرات؛ لأن الطفل لم يفعل شيئا ذا بال فى الحياة، والأعمال التى قام بها ونتائجها ليست مهمة من الناحية التاريخية، وعليه فلا علاقة لها بالتسجيل الرسمى (Pascal 196: 12- 13- 84)، (حنا مينه: ١٩٦٩ ص١٧٢) (Szavai 1984: 102)، (Coe 1984: 14-15).

والحقيقة أن الأدب العربى الشخصى يوجد به نماذج كثيرة من "المذكرات" التى تهمل مرحلة الطفولة تماما[٢١]، والكثير منها يعطى نبذة قصيرة عنها كمقدمة للأحداث الرئيسية[٢٢]، إلا أن هناك استثناءات لهذه القاعدة. مذكرات الكاتب والروائى المصرى "محمود السعدنى" (١٩٢٧: ....) بعنوان "الولد الشقى" (١٩٦٣) والأولى فى سلسلة طويلة من أعمال السيرة الذاتية للكاتب الشهير، ما هى إلا سرد ساخر عن طفولته فى حى الجيزة، إلا أنها تركز على شخصيات تعيش فى ذلك الوسط الاجتماعى أكثر من تركيزها على الكاتب نفسه كطفل[٢٣].

حالة: أيام الصبا

كتاب "أيام الصبا" (١٩٨٨) للكاتب "يوسف هيكل" (١٩٠٧- ١٩٨٩) هو نموذج آخر للمذكرات العربية المليئة بمادة عن مرحلة الطفولة، ويوسف هيكل وجيه فلسطينى من يافا، نشأ فى أسرة مسلمة ميسورة، وأصبح مواطنا أردنيا وسفيرا بعد قيام دولة إسرائيل فى ١٩٤٨[٢٤].

يبدأ هيكل نصه بسرد عن مولده وذكرياته الباكرة، وبعد مائتى صفحة، عندما تصل المذكرات إلى نهايتها، نجده على وشك أن يغادر فلسطين للدراسة فى أوروبا وهو ما يزال فى التاسعة عشرة من عمره[٢٥]. وبالرغم من قصر الفترة الزمنية إلا أن النص يركز على الصبى وتجاربه؛ إذ نجد بدلا من ذلك وصفا للمجتمع يغلب عليه، كما تحظى الحياة العربية فى فلسطين قبل قيام إسرائيل بالاهتمام الأكبر عندما يتحدث الكاتب عن حياته الخاصة؛ فهو يحاول - فى البداية - أن يرسم صورة للبلد وسكانه، والنص يبدأ من وعى الكاتب التاريخى والإجتماعى مع اهتمام بالجانب الاجتماعى، ولكنه ليس مكتوبا انطلاقا من "حاجة داخلية" من ذلك النوع الذى يصفه "روى باسكال- Roy Pascal" (1960-59) بأنه سيرة ذاتية، وهكذا يقوم "هيكل" بتحليل الشئون المجتمعية، نادرا ما يتعرض للمشاعر الداخلية. وعلى منوال قصة الحياة العربية التقليدية نجده يضع قائمة بأسماء ومعلومات عن الوجهاء الذين ينتمى إليهم أو كان على صلة بهم فى الصغر، كما أنه لا يجد ذكريات خاصة إلا نادرا، ولا يتعرض لها بالتفصيل[٢٦].

والصرا ع الرئيسى فى سرده هو ذلك الذى بين العرب الفلسطينيين وأعدائهم البريطانيين أولا، ثم اليهود بعد ذلك؛ فالاستعمار والصهيونية هما السحابتان السوداوان فى أفق السماء الزرقاء لطفولته. صورة الطفولة فى "أيام الصبا" ذات طابع رومانسى. الطفولة تمثل حالة من السلام والانتماء والتوافق والتوازن، بينما صورة الطفل ثابتة. لا نرى صراعا كبيرا يصور الهوية الشخصية كما يتوقع القارئ الحديث أن يجد فى سير ة ذاتية. فضول السارد العرضى عن تكوينه الخاص الداخلى (ص٥٨ مثلا) لايغير من الانطبا ع العام، وهو أن للسرد موضوعاً رئيسياً آخر غير

"الذات" وتاريخها. والواضح أن الأحداث الدرامية فى فلسطين هى التى أوحت ليوسف هيكل بأن ينظر إلى طفولته من وجهة نظر مجتمعية بدلا من وجهة نظر شخصية، بالرغم من أن المنظورين متداخلان كما نفهم من تقديم المؤلف نفسه للكتاب (ص٦)[٢٧].

وباختصار، بالرغم من أن مادة الطفولة هى الأكثر قربا للسيرة الذاتية عنها بالنسبة للمذكرات، إلا أنها ليست معيارا مضمونا للتمييز بين النوعين الأدبيين، ولا نستطيع أن نقبل الأمر على علاته، وهو أن الكاتب المحترف سوف يقدم لنا سيرة ذاتية بداية عندما يكتب عن حياته، ثم يستخدم حرفيته كمعيار بسيط للنوع الأدبى. والمعروف أن معظم السير الذاتية كتبها كُتَّاب موهوبون على نحو أو آخر، لكن الصحيح - بنفس الدرجة كذلك - أن أولئك الكُتَّاب يكتبون مذكرات أيضا. والكاتب - كشخصية عامة - مثله مثل السياسى أو المسئول الرسمى قد يشعر أن عمله هو الأكثر أهمية من أموره الشخصية بالنسبة للجمهور، بالرغم من أن الفنان قد يكون مدفوعا بحاجة لأن يبرر أعماله أو أفكاره، ولأن يصحح سوء فهم أو يرد على نقاد، أو حتى لمجرد الرغبة الشخصية فى الحفاظ على الشهرة وتحقيق سمعة طيبة. فى حالات كتلك، سيكون الموضوع هو دور الكاتب فى عالم الفن وفى الحياة العامة وليس تطور شخصيته. ويصنف ماهر حسن فهمى (١٩٧٠ ص٢٥٢: ص٢٥٦) هذا النوع من الأعمال على أنه "اعترافات خاصة"، ويورد - كأمثلة على ذلك - كتابى "أنا والشعر" (١٩٥٩) و"أنا والنثر" (١٩٦٠) للكاتب السورى "شفيق جبرى" (١٨٩٨-١٩٨٠)[٢٨]. وهناك كتاب آخر بعنوان "قصتى مع الشعر" (١٩٧٢) للشاعر "نزار قبانى"[٢٩].

كما يعكس - وإن كان بدرجة أقل - كتاب "سجن العمر" (١٩٦٤) لتوفيق الحكيم حياة الكاتب المهنية والمناخ الإبداعى فى مصر فى بداية القرن العشرين. هنا نجد التركيز على الرجل أكثر مما هو على فنه، ومن هنا أيضا نصنف عمل "الحكيم" فى هذه الدراسة كسيرة ذاتية.

٦- اليوميات

من السهل تمييز اليوميات عن السيرة الذاتية، وذلك على العكس من المذكرات

ذات الحدود المائعة غير الثابتة. تعريفنا للسيرة الذاتية هو أنها رواية استعارية مكتوبة نثرا، بينما اليوميات ليست استعارية بالمعنى نفسه؛ حيث إن الأحداث التى تسردها تكون معاصرة لعملية تسجيلها. القصة مكتوبة فى الحاضر وليس فى الماضى، والسرد متزامن أكثر منه غير مترابط زمنيا، ولا يوجد فاصل زمنى بين الراوى والبطل اللذين هما فى العمر نفسه على الوعى نفسه، وهكذا فإن اليوميات لا تفصح عن الفارق الأساسى فى الوعى أو الأفكار والمعتقدات عن ذات البطل وذات الراوى، الأمر الذى يميز السيرة الذاتية، ويحقق لها قدرا كبيرا من الثراء من ناحية الموضوع.

وهناك فارق آخر، وهو أن اليوميات يكون لها فى العادة فترة زمنية أقصر من تلك التى للسيرة الذاتية، التى تمتد - وإن ليس دائما- إلى حياة كاملة أو على الأقل إلى جزء كبير منها، ولهذا السبب أيضا فإن يوميات مثل "يوميات الخليل" (١٩٨٠) التى كتبها "خليل مردم بك"، والتى تغطى معظم عام ١٣٦٣هـ (من ٢٨ديسمبر ١٩٤٣ إلى ٢٧ أبريل ١٩٤٤) -مثلا- ينقصها المنظور التطورى الذى تمتاز به السيرة الذاتية(٣٠).

ويعنى ذلك كله أن اليوميات لا تسرد القصة ذاتها مثل السيرة الذاتية؛ فموضوعها ليس تاريخ الشخص بالمرة، إلا أن اليوميات قد تصور أو تقدم مرحلة بعينها فى ذلك التاريخ، وتفعل ذلك جيدا (انظر ماهر حسن فهمى ١٩٧٠: ص٢٦١، ص٢٦٢) وهذا هو سبب أن شذرات من اليوميات توجد دائما متضمنة فى نص السيرة الذاتية. فى كتابه "سبعون" يضمن "ميخائيل نعيمة" أجزاء مقتطفة من يومياته التى كان يدونها فى "موسكو" فى شبابه، وهو يفعل ذلك بدعوى "الصدق" و"العفوية"(٣١).

اليوميات المتشظية هذه تؤدى هنا (فى سبعون) الوظيفة نفسها التى تقوم بها الوثيقة الأصلية أو الصورة، ولكنها - إلى جانب ذلك - تحدث أثرا أدبيا. تحول الراوى المفاجئ من الاستعارة إلى منظور الحاضر، وبالنسبة للأحداث يحدث قدرا من التشويق- فجأة... لا يعرف القارئ ما سوف يحدث بعد ذلك- الأمر الذى يزيد من حيوية وثراء النص. هذا الأثر قد يزيد من اهتمام القارئ. وإذا لم تكن الأجزاء المقتبسة من اليوميات مفيدة على هذا النحو، فإنها - على الأقل- تحدث تغيرا فى

إيقاع السرد، وتجعله أكثر تنوعا: "حياتي" و"رحلة صعبة.. رحلة جبلية" نموذجان تتجلى فيهما هذه الظاهرة(٣٢).

٧- الرسائل

طبقا لتعريفنا، فإن "زهرة العمر" لتوفيق الحكيم ليست سيرة ذاتية أيضا. والمؤكد أن ذلك العمل يعتبر تقريرا عن الذات ينتمي إلى مجال الأدب الشخصي وليس سيرة ذاتية بالمعنى المحدد الذي سبق تقديمه في هذه الدراسة، بل إن "زهرة العمر" يمكن أن تصنف على أنها من أدب الرسائل (ماهر حسن فهمي ١٩٧٠ ص٢٥٨- ص ٢٦١)؛ فالنص مكون من رسائل الكاتب إلى صديق فرنسي"أندريه **André**" خلال فترة زمنية محددة، كما أنه ليس سردا نثريا تحكمه خطة محددة. وإذا كان"الحكيم" صادقا في مقدمته للكتاب فإنه لم يقرر نشر تلك الرسائل إلا بعد كتابتها بوقت طويل. (ص١١- ص١٦)

والسرد الشخصي يمكن تضمينه رسائل مثلما يمكن تضمينه شذرات من اليوميات، إلا أن مجموعة ما من الرسائل لا يمكن أن تعتبر سيرة ذاتيةحسب مصطلحنا. على أن السيرة الذاتية يمكن أن تأخذ شكل رسالة أو عدة رسائل بشرط أن يكون الشكل هنا مستخدما كتكنيك واعٍ كما يستخدم عادة في الرواية.

٨- الصورة الشخصية

في مشروع"ليجون- **Lejeune**" تبدو الصورة الشخصية نوعا من المصطلح الذي هو أشبه بمظلة للكتابات المتنوعة ذات الطابع الشخصي. في الأدب العربي الحديث تنشر الصور الشخصية عادة في شكل مقالات، وتحت مسمى بديل للنوع الأدبي، وهو" المقال الشخصي"، وبطبيعته فإن المقال الشخصي يكون مجاله محدودا مقارنة بالسردية النثرية الطويلة، وبسبب حجمه الصغير، لا يستطيع أن يقدم لنا حياة الفرد وتاريخ الشخصية دون أن يتحول إلى هيكل من الحقائق والبيانات والتواريخ، أي أنه يصبح سردا لمعلومات شخصية: **Curriculum Vitae**.ومن هنا فإن الكتابة الذاتية في شكل مقال عادة ما تكتفي بجانب واحد أو جوانب قليلة من التجربة الشخصية، والصورة الشخصية لا تمثل جهدا مستمرا له حجم السيرة الذاتية من أجل بناء أو إعادة بناء حياة إنسانية كاملة في نص واحد.

وهكذا فإن عدة مقالات لحنًا مينه في مجموعة بعنوان:" كيف حملت القلم"(١٩٨٦) تسرد أجزاء من قصة حياة الكاتب، وتناقش أهمية تجربة الطفولة في نتاجه الأدبي[٢٣]، ومع ذلك فإن مجال كل مقال منها محدود، والمقالات مجتمعة لا تشكل سردية مترابطة. بهذا الاعتبار، فإن مقالات الكتاب تتناقض مع تعريفنا للسيرة الذاتية. إن مجموعة من الصور الشخصية لا تشكل سيرة ذاتية طبقا لأسلوبي في القراءة، وهذا أيضا يضع"أنا"(١٩٦٤) لعباس محمود العقاد خارج مجموعة الأعمال الرئيسية التي هي مادة هذه الدراسة. يتكون نص"أنا" من ٤٣ مقالا قصيرا، موضوعها المشترك هو حياة أو شخصية الكاتب من جانب أو آخر، يتناول عدد قليل منها طفولته. المقالات كانت قد كتبت ونشرت- أصلا- في خمس مجلات مصرية مختلفة على مدى عقدين، ثم جمعها طاهر الطناحي رئيس تحرير مجلة" الهلال" بمبادرة شخصية. وبعد وفاة" العقاد" بأشهر قليلة كان الوقت قد أصبح مناسبا لنشرها بعنوان من اختيار المحرر[٢٤]، ولهذا السبب لا يمكن اعتبار"أنا" سيرة ذاتية؛ فالقارئ لا يجد نفسه أمام سردية متكاملة، ولا يتعرف على صوت الراوي نفسه الذي يقدم خطابا شخصيا متسقا. الأمر نفسه الذي ينطبق على مجموعة مقالات أخرى للعقاد، لها الخلفية نفسها، وهي بعنوان"حياة قلم"(١٩٦٤). ولكي تتذوق ما يكشف عنه بوح العقاد وتفلسفه في تلك الأعمال المنشورة بعد وفاته، لابد من أن تتخلى عن الفهم الخاطئ، وهو أنها سيرة ذاتية، وإلا سوف ينتهي بك الأمر بخيبة أمل كبيرة، مثل "عبد الدايم" الذي ينتقد "أنا" بعنف في دراسته عن السيرة الذاتية العربية لعيوبها الفنية حسب معاييره وتوقعاته. لم يهتم عبد الدايم بكون العقاد لم يرتب الكتاب بنفسه، ويرى- ظلما- أن المؤلف قد فشل في كتابة سيرته الذاتية:

(بالرغم من ذلك- جهد العقاد لكي يفعل العكس- فإن سيرته الذاتية(أنا) وخاصة في بدايتها تبدو مفتقدة إلى حد كبير للتجانس والدقة ولكل من التسلسل الزمني والتتابع المنطقي للأحداث، وذلك لأن أسلوب المقال الذي انتهجه العقاد قد دمر البنية الفنية لسيرته الذاتية). (عبد الدايم ١٩٧٥ ص٢٣٧)

وبدلا من الشكوى من الجريمة التي ترتكبها صيغة المقال **The Article Style** بحق السيرة الذاتية للعقاد كما يفعل عبد الدايم؛ فقد يكون من الأجدى أن نفترض

وجود فارق من ناحية النوع الأدبى بين الصورة الشخصية والسيرة الذاتية، والاعتراف بأن الشروط والأحكام الأدبية المختلفة يمكن تطبيقها، إلا أنهما ماداما ينتميان إلى منظومة الأنواع الأدبية نفسها، فمن الطبيعى أن يكون بينهما تراتب وتغير تدريجي."قصة حياة" لإبراهيم عبد القادر المازنى نشرت فى المرحلة الأولية للسيرة الذاتية، وتظهر فيها أيضا ملامح التناقض(٣٥)؛ فما يقرب من ثلثى النص تقريبا سرد عن مراحل من شباب المؤلف فى تتابع زمنى يشبه ذلك فى السيرة الذاتية، أما الثلث الباقى فيأخذ شكل المقال، ويغلب عليه التأمل فى معنى الحياة وأفضل سبل العيش فى نظر الشاب والكهل. هذه الشخصية" المنقسمة" يمكن أن تعتبر ضعفا فى العمل الذى أصاب الخلل وحدته فقل تأثيره النهائى، ولكننى حسب قراءتى، وبتأثير من آراء باحثين آخرين صنفوا العمل بالطريقة نفسها (ص٦٤) تظل "قصة حياة" للمازنى عملا متماسكا بما يكفى لأن نعتبره سيرة ذاتية بدلا من صورة شخصية.

هوامش الفصل الثانى

(١) انظر مقال أولنى الببليوجرافى عن ذلك (١٩٨٠)، وهناك عمل آخر مشابه هو Spengemann (1980: 170- 245) كما يقدم دليل ليچون الببليوجرافى (١٩٧٥) قائمة بـ١٨٤ دراسة، والواضح أن عدد الدراسات قد استمر فى الزيادة منذ ذلك الحين.

(٢) "ما السيرة الذاتية؟" هو السؤال الذى يتصدر الفصل الأول من دراسة "باسكال" (١٩٦٠: ١-٢٠)، كما أن الدراسات العربية أيضا تبدأ بالسؤال نفسه؛ فهناك فصول مثل "طبيعة السيرة الذاتية" (ماهر حسن فهمى ١٩٧٠ ص٢٣٩- ٥ ص٢٤٩) و"مدلول الترجمة الذاتية" (عبدالدايم ١٩٧٥ ص٢- ص٢٩) و"ماهية السيرة الذاتية" (عبدالعزيز شرف ١٩٩٢ ص١- ص٢٦).

(٣) من الباحثين الذين يقرون هذا التقسيم:

Spengemann (1980: xii- xiii, 184-5), Kondrup (1982: 17; 1992: 41-2, Fahlgren(1978:10-11) and Eakin (in : Lejeume 1989: vii - viii)

ويقول Kondrup (١٩٩٢: ٤١-٤٢) إن أول من وصف ثنائية "التقليدية" و"النسبية" فى دراسات السيرة الذاتية هو F.Hart فى مقاله: (Notes for an Anatomy of Modern Autobiography) المنشور فى New Literary History 1. Charlottesvill, Virginia, I , 1970, P. 485

انظر نقد "ليچون" لهذا المقال تحديدا فى: (Lejeume 1975 : 319-320, 325-320)

(٤) تشمل دراسات أولنى Olneyعن السيرة الذاتية:

Metaphors of Self - 1972. –

- Tell me Africa - 1973.

- Autobiogaphy : Essays Theoretical and Critical (ed) -1980.

- Studies in Autobiography (ed). (1988).

(٥) J. Olney: اقتراح مقدم إلى The National Endowment for Humanities - 1980 وكما يذكر Smith (1987:3) كما يقتبس (Gimnes 1992:67) أيضا السطر نفسه من مصدر آخر.

J. olney, "Autobiography : An Anatomy and a Taxonomy in Neohelicon XIII 1. Budapest 1986, 667.

(٦) هذا التناول موضح فى مقدمة Le Pacte autobiographique (1975) حيث يفسر Lejeune إهتمامه بالسيرة الذاتية على أنه اهتمام بالنص الأدبى ووظيفته: Mon propos, sans les etudes ici réu- nies, a été de m'interroger sur le fonctionnement de ce texte, en le faisant fonctionner, c'est -a- -dire en le lisant' (P.7) انظر ببليوجرافيا ليچون (١٩٨٩: ٢٧٣- ٢٧٦)

(٧) جزء منها مترجم فى كتاب ليچون (١٩٨٩)

(٨) انظر (Lejune 1975: 14-15) من أجل تفصيل التعريف.

(٩) كان كتاب: L'Autobiographic en France هو ثمرة هذا العمل فى ١٩٧١

(١٠) انتقد (١٩٨٥-٨٦: ٢٨) Cheikh Moussa هذا الطرح من قبل Lejeune على الأساس نفسه؛ إذ يعتقد أن احتكار الأدب الغربى السيرة الذاتية واستبعاد التقاليد الأدبية الأخرى ينطوى على نظرة عرقية.

(١١) بقلم محمد صفوت الأمين. لمزيد من الأمثلة انظر "بدران" ١٩٩٢- ص١٧٥.

(١٢) فى تقديمه للجزء الأول من "لمحات من حياتى" يعلق نجيب الكيلانى على الموضة السائدة بين الشخصيات العربية العامة لكتابة سيرتهم الذاتية ومذكراتهم، ويقول إنه من المعروف أن الناشرين عادة ما يدفعون أولئك لكتابة مذكراتهم؛ لأنها تحقق ربحا جيدا، لكن المعروف أيضا أن الكثيرين منهم يستجيب بتقديم "المادة الخام"، وهى عبارة عن وثائق ومعلومات، لشخص ما يكون لديه الموهبة لكى يصنع منها قصة مثيرة. يدين "الكيلانى" هذا السلوك الذى يعتبره ضارا بصدقية الأعمال. (لمحات من حياتى- الجزء الأول- ص٦-٧) وللمزيد من الاطلاع انظر "بدران"- ١٩٩٢ ص, ٢٩١

(١٣) انظر دراسات السيرة العربية عند كل من:"Chejne" (1962) و"Kedouri" (1972) و"رمضان (١٩٨٩)، وانظر عبدالدايم (١٩٧٥) الذى يدرس "السيرة الذاتية السياسية"، ويحلل بعض الأعمال المصرية المهمة فى هذا المجال.

(١٤) الحدث الجلل الذى تشير إليه "هدى شعراوى" فى هذا الاقتباس هو موت الكاتبة "ملك حفنى ناصف" (١٨٨٦- ١٩١٨) المعروفة باسم "باحثة البادية".

(١٥) للوقوف على العمل السياسى لهدى شعراوى انظر (Ahmed (1992: 169- 188

(١٦) انظر تقديم أمينة السعيد للمذكرات لمعرفة خلفية النص.

(١٧) أكثر من نصف النص (٣٠٠ صفحة تقريبا) فى الطبعة العربية (من ص١٦٠- ٤٥٧) مختصر تماما فى تقديم موجز فى كتاب "Harem Years" (ص١١٢- ص١٣٧). ترجمة بدران ليست أمينة بالنسبة لترتيب النص الأصلى وفى أجزاء أخرى، وبها كثير من الحذف وإعادة الترتيب، كما تعترف بذلك هى نفسها. (بدران) ١٩٨٦: ١-٤) من ناحية أخرى عند مقارنة الطبعة العربية بالترجمة الإنجليزية يتضح لنا أن هناك أجزاء محذوفة من النص الأصلى. على سبيل المثال، القصة التى ترويها السيدة التركية عطية السقاف عن نفسها نجدها أطول وأكثر تفصيلا فى النص العربى. (ص٧٠- ٧٦ فى مقابل ص٩٠- ٩٢)

(١٨) انظر (Rooke 1995: 237-41) للوقوف على تحليل عن كثب لهذا العمل. يوجد جزء مترجم فى (الجيوسى ١٩٩٢: ٦٩٦- ٧٠٢).

(١٩) التزاوج الناجح بين الأدب والدراسة التاريخية فى السيرة الذاتية لهشام شرابى، يبدو أنه هو الذى جعله يتناول محنة الشعب الفلسطينى بالطريقة نفسها. فى روايته الوثائقية "الرحلة الأخيرة" (١٩٨٨) يقوم بتسجيل تجربة الثورة الفلسطينية فى "أيامها الذهبية ما بين عامى ١٩٦٩ و١٩٧٥ مستخدما نموذجا أدبيا مشابها. وفى تقديمه للعمل يلمح شرابى إلى نظريات البنيويين الفرنسيين، ويقول إن التاريخ "ضرب من القصة"، وهو بطبيعته لغوى وذاتى. وإذا كان الأمر كذلك - كما يتساءل- "فلم الخوف من استخدام النموذج الأدبى لتقديم تجربة تاريخية؟" ص ٦.

(٢٠) انظر (Campbell 1996: 716-717 عن سمير سرحان.

(٢١) على سبيل المثال: "مذكراتى فى العراق" (١٩٦٧) لساطع الحصرى (١٨٨٠- ١٩٦٨) و"مذكراتى" (١٩٦٥) لحسن الحكيم السياسى السورى و"أيام من حياتى" (١٩٧٨) لزينب الغزالى الناشطة الإسلامية المصرية، ولمزيد من التفاصيل عن العمل الأخير بما فى ذلك ترجمة الفصل الثانى منه (ص٢٦- ٤١) انظر (Hoffman 1985) وأحمد ١٩٩٢: ١٨٩ و C.ooke 1995.

(٢٢) على سبيل المثال: "سيرة ذاتية" (١٩٦٩) لشكيب أرسلان (١٨٦٩- ١٩٤٦) المؤرخ والسياسى اللبنانى و"البحث عن الذات" (١٩٧٨) للرئيس المصرى أنور السادات، و"حدثنى ياسين قال" (١٩٨٨) ليوسف سلامة الاقتصادى والكاتب اللبنانى.

(٢٣) بعد "مذكرات الولد الشقى"، ظهر "الولد الشقى فى الصحافة" (١٩٦٧) و"الولد الشقى فى السجن" (١٩٨١) و"الولد الشقى فى المنفى" (١٩٨٦) (مارينا ستاج ١٩٩٣: ٣٣٥)

(٢٤) جزء من الكتاب مترجم فى "الجيوسى": ١٩٩٢ (ص٦٨٥- ٦٦٤).

(٢٥) كان يوسف هيكل واحدا من أوائل من الفلسطينيين الذين تعلموا فى الخارج، درس فى فرنسا وإنجلترا، وحصل على الدكتوراه فى العلوم السياسية من جامعة لندن عام ١٩٣٧ (الجيوسى ١٩٩٢: ٦٥٨).

(٢٦) يمكن أن نذكر هنا قصة المعزاة المدللة وما شعر به من حزن لموتها (ص٣٥-٨٥) أو الذكرى الأليمة لمحاولته هو وصديق له أن يهربا من البيت وعقابهما لذلك (ص٢٩-٤٩).

(٢٧) إن مضمون كتابى أيام الصبا ليس مذكرات بالمعنى الدقيق، وإنما هو انطباعات أيام الصبا ضمنتها لكثير مما رأيت ومما سمعت، ومما فعلت.

(٢٨) للمزيد عن شفيق جبرى، انظر "الكيالى (١٩٥٩: ١٥٤-١٥٨) و .Campbell (1996:421-423)

(٢٩) انظر (Wild (1995: 200-209 من أجل قراءة لهذا العمل كسيرة ذاتية.

(٣٠) مردم بك (١٨٩٥- ١٩٥٩) شاعر ومثقف سورى كان رئيسا لمجمع اللغة العربية فى دمشق للمزيد عن سيرة حياته، انظر "الجيوسى" (١٩٧٧ : ٢٠٦ - ٢٠٧).

(٣١) سبعون - الجزء الأول - ص ١٧٨-٢٢١، هذه اليوميات كتبت بالروسية، وتغطى الفترة من مارس ١٩٠٨ إلى مايو ١٩٠٩، المقاطع المختارة موجودة فى الجزء الأول، وتقع فى حوالى ٤٠ صفحة (من ١٧٩-١٩٨) و (من ٢٢٢-٢٤٣).

(٣٢) "حياتى" (ص١٣٥-١٤٦) - أبريل: مايو ١٩١٣- و (ص ٢٤٠-٢٥١) - يونيو : يوليو ١٩٢٨- و"رحلة صعبة.. رحلة جبلية" (ص ٢١٥-٢٣٧) (صفحات من مفكرة ١٩٦٦-١٩٦٧).

(٣٣) كتب حنا مينه عن حياته فى مقالاته : "كيف حملت القلم" (ص٥-ص٢٧) و"تخرجت من جامعة الطريق" (ص ١٦١ - ص ١٦٦) و"شىء من الذكرى" (ص ١٦٧-ص١٧٠) و"هل تعرف دمشق يا سيدى؟" (ص١٩٧-٢٥٦).

(٣٤) للمزيد عن قصة كتابة "أنا" انظر مقدمة طاهر الطناحى للجزء ٢٢ من الأعمال الكاملة للعقاد (بيروت - دار الكتاب اللبنانى - ١٩٨٢).

(٣٥) خلفية هذا النص ليست واضحة تماما بالنسبة لى، يذكر مؤرخو الأدب دائما مجموعات المازنى: صندوق الدنيا (١٩٢٩)، خيوط العنكبوت (١٩٣٥)، فى الطريق (١٩٣٧)، من النافذة (١٩٤٩) بسبب ما تحتوى عليه من مادة السيرة الذاتية، ولكنهم لا يذكرون "قصة حياة"، وهى ليست موجودة ضمن ببليوجرافيا فؤاد (١٩٧٨) (١٩٤٥): ص ٤٠٢-٤٠٣). فى ببليوجرافيا السكوت وجونز (١٩٧٩ : ٥٤) نجد أن قصة حياة موجودة ضمن قائمة "كتب فى الأدب والنقد" بتاريخ ١٩٤٣، ولست متأكدا من تطابق الطبعة الأولى مع طبعة ١٩٧١ التى فى حوزتى. لمزيد من التفاصيل حول مشكلة اختلاف النصوص المتكررة فى الأدب العربى الحديث، انظر: Kilpatrick 1992:247 والمشكلة نفسها قائمة بالنسبة لأعمال أخرى فى هذه الدراسة التى استخدمت فيها طبعات حديثة : من "أيام الطفولة" و"اسمع يا رضا".

الفصل الثالث

السيرة الذاتية والرواية

هناك صعوبة أساسية فى أى محاولة منهجية لتصنيف الأدب الشخصى بخصوص علاقة السيرة الذاتية بالرواية: كيف يمكن التمييز بين النوعين؟ الإجابة عن هذا السؤال الإشكالى فى هذه الدراسة تتم عن طريق تعريف "عقد القراءة: The Reading Contract" الخاص بالنص، وفى هذا الفصل سنبحث كيف يتأسس النص فى عدد من قصص الحياة العربية، وكيف يمكن توضيح الفرق بينه وبين السيرة الذاتية والرواية من الناحية العملية.

ولكن .. لكى نضع أولا هذا الفرق بين الأنواع فى منظوره الصحيح فسوف نفكر فى العلاقة الموجودة بشكل منتظم فى نتاج الكُتَّاب العرب، تلك العلاقة القائمة بين الأشكال المرجعية وغير المرجعية لتقديم الذات وبيان أهميتها الأدبية.

١- نقطة الالتقاء

كانت صعوبة وضع خط فاصل بين الرواية والسيرة الذاتية تمثل مشكلة دائما بالنسبة للنقاد العرب. يتضح ذلك فى حالة "الأيام" التى تعتبر نصا على درجة عالية من الالتباس. فى دراسته الرائدة عن تطور الرواية المصرية يصنف عبدالمحسن طه بدر "الأيام" على أنها رواية (١٩٦٣ ص ٣٠٢-٣٢٢)، وعلى العكس من ذلك، فنجد نقادا مثل "عبدالدايم" (١٩٧٥ ص ٤٣٣-٤٤٣) يعترضون فيما بعد معتبرين "الأيام" سيرة ذاتية وإن كانت سيرة ذاتية فنية فى قالب غير عادى. صدام الآراء هذا نفسه حدث فى المغرب بعد نشر "فى الطفولة"؛ فكان هناك من النقاد من يعتبره رواية ومن يعتبره سيرة ذاتية. (يونس المصرى ١٩٨٢: ص١٥٠). ومنذ وقت قريب أشاد بعض النقاد المصريين بـ"الوسية" كرواية ممتازة، بينما كان هناك من يرونها سيرة ذاتية ممتازة، وفى الوقت نفسه قرأها فريق ثالث كعمل هو مزيج من النوعين[١].

التصنيف يختلف على هذا النحو؛ لأن الرواية والسيرة الذاتية كلتاهما تعتمد تكنيك السرد نفسه، وعادة ما تسردان القصص ذاتها، والصلة وثيقة على نحو خاص بين ما يسمى بـ رواية التكوين **Bildungsroman** والسيرة الذاتية **(Kilpatrik 1992L226:227-263)** والوضع نفسه موجود فى الأدب والنقد الغربيين؛ حيث يبين "ليجون **Lejeune**" أن رواية السيرة الذاتية قد استوعبت - بالتدريج - الأساليب الفنية نفسها، الراسخة فى عالم الأدب الروائى **(Lejeune 1986:26)** ، وأن رواية السيرة الذاتية فى الوقت نفسه، تقترب من السيرة الذاتية بدرجة تجعل المرء يشك فى وجود حدود بين النوعين **(Lejeune 1986:24)**[٢] والحقيقة أن السيرة الذاتية فى فهمها الآن كفن للذاكرة وللخيال مثل الرواية تماما، **(Eakin 1985:5)** كما يصل كل من "ماى - **May**" **(1979 164-166)** و"زافاى - **Szavai**" **(1984 66-77)** إلى الاستنتاج نفسه، وهو أن أساليب السرد والحبكة فى السيرة الذاتية لا يمكن تمييزها عنها فى الأدب الروائى.

٢- فضاء السيرة الذاتية: (الفضاء الأوتوبيوجرافى)

نظرية فضاء السيرة الذاتية هى إحدى المحاولات لتفسير الحدود غير الواضحة بين الرواية والسيرة الذاتية، وكثيرا ما نجد السيرة الذاتية والأدب الروائى مندرجين فى فضاء واحد مشترك فى نتاج عدد كبير من الكتاب المحدثين **(Lejeune 1975:41-43)**، كلا النوعين من النصوص ينتمى إلى المشروع الأدبى نفسه، وهو مشروع السيرة الذاتية (أو المشروع الأوتوبيوجرافى)، والذى يعتبر ملمحا عاما للحساسية الجديدة وللإبداع الجديد؛ فالكاتب يشعر بأن صدقه الخاص لا يمكن أن يتحقق إذا هو قيَّد خياله الخلاق بشكل أو شكلين من الكتابة؛ إذ إنه لكى يقترب من ذاته لابد من الأسلوبين الواقعى والخيالى.

مجموعة الأعمال الرئيسية فى هذه الدراسة تقدم أمثلة كثيرة، مباشرة وغير مباشرة، على اقتراب السيرة الذاتية من الأعمال الإبداعية الروائية، ومفهوم فضاء السيرة الذاتية (أو الفضاء الأوتوبيوجرافى) هو إحدى الوسائل لشرح كيف يمكن أن يكون ذلك، وهنا بعض -وليس كل- الأمثلة:

رواية "أديب" (١٩٣٥) لطه حسين هى رواية ذات طابع ذاتى (سيرة ذاتية)، وهى تضم قصة تشبه تلك الموجودة فى "الأيام"، والراوى بينه وبين الكاتب شبه كبير، وبعض النقاد يرى أن "أديب" جزء لا يتجزأ من "رباعية الأيام" بتعبير فاروق عبدالقادر (١٩٨٩ ص٤٢)[٣]، بينما هى – فى نظر معظم النقاد – عمل روائى. ("عبدالدايم" ١٩٧٥ ص٤٨٣ و"بدوى" ١٩٩٣ ص١٥٢– ١٦٢).

كما يتبدى فضاء السيرة الذاتية أكثر وضوحا فى النثر الفنى لتوفيق الحكيم؛ حيث جاءت رواياته كلها على نموذج حياته الخاصة. (Starkey 1987: 108)، ومن أبرز الأمثلة على ذلك "عودة الروح" (١٩٣٣) و"عصفور من الشرق" (١٩٨٣) و"يوميات نائب فى الأرياف" (١٩٧٣)، بل إن نتاجه الآخر فى السيرة الذاتية يحتوى على رسائل (كما فى زهرة العمر) ومقالات مثل "عودة الوعى" (١٩٧٤)[٤]، ثم إن هناك العمل الذى يهمنا فى هذه الدراسة على نحو خاص، وهو سيرته الذاتية "سجن العمر".

كذلك فإن مجمل أعمال "إبراهيم عبدالقادر المازنى" يغلب عليها الطابع الذاتى ("عبدالدايم" ١٩٧٥ ص١٠٦ و"بدوى" ١٩٧٣ ص١٤٦)، كما أن سيرته الذاتية "قصة حياة" تجد مكانها الأدبى اللائق بين نتاجه الثرى من المقالات الشخصية والروايات.

"بنت الشاطئ" كتبت فى البداية مجموعة قصص قصيرة بعنوان "سر الشاطئ" (١٩٥٢) كان لمعظمها طابع السيرة الذاتية، وبعد خمسة عشر عاما كتبت سيرتها الذاتية "على الجسر" مقتربة من الواقع نفسه، ولكن من زاوية أدبية أخرى. ويقدم عبد الدايم أمثلة كثيرة دالة على التوازى بين السيرة الذاتية "سبعون" وروايات وقصص كثيرة عند ميخائيل نعيمة (عبدالدايم ١٩٧٥ ص٣٢٢ ص٣٢٧، ص٣٣٠، ص٣٧٧: ص٣٧٨)[٥].

نتاج "حنا مينه" حالة أخرى فى هذا السياق، عمله "بقايا صور" يحتوى على مصادر عالمه الإبداعى كله، ويقدم المفتاح لفهمه فى نظر "نجاح العطار" (١٩٨٤ ص٤٩)، كما يشير الكاتب السورى نفسه إلى ذلك فى النص عندما يصف ماضيه الشخصى بأنه أساس فنه، ذلك الماضى الذى يشبه القطرات الشفافة فى وجوده – على حد تعبيره – عندما يقول إنه نادرا ما يستمد موضوعه من أى مصدر آخر غير

تلك القطرات، ذلك الشيء الذى تخمر وأصبح نقيا، أصبح كحولا قابلا للاشتعال والتوهج فى داخله عندما يلمسه كبريت الدعوة (بقايا صور ص٥٧). وهناك مثال مثير آخر عن الصلة الوثيقة بين السيرة الذاتية والنص الروائى، وهو الجزء الأول من "لمحات من حياتى" للكاتب "نجيب الكيلانى"، الذى يحيل القارئ – سواء فى النص الرئيسى نفسه أو فى الهوامش – إلى قصصه القصيرة ورواياته من أجل المزيد من المعلومات عن بعض الشخصيات أو الأحداث التى يصفها[٦]، ومن بين ذلك إشارته إلى روايته "الطريق الطويل" (١٩٥٨) –ص٣٠– التى حصل بها على جائزة أدبية فى أواخر الخمسينيات[٧].

- حالة: "البئر الأولى"

هناك علاقة واضحة أيضا بين السيرة الذاتية والرواية فى "البئر الأولى" لجبرا إبراهيم جبرا. أولا: فى تقديمه للعمل يعلن الكاتب صراحة أن السيرة الذاتية التى نحن مقدمون على قراءتها إنما تقدم لنا صورة عن طفولته مكملة لتلك الموجودة فى أعماله الروائية (ص١٢). ثانيا: نجده قد وضع هوامش فى موضعين من الكتاب ليقول إنه لن يقدم تفصيلا لحدث معين فى طفولته؛ حيث سبق أن فعل ذلك فى رواياته (ص٨٨– ص١٨١).

وقد درس ك.م.الشيخ (١٩٩٥) التشابه فى الصور والموضوعات، وحتى فى الكلمات، الموجود فى "البئر الأولى" وأعمال "جبرا" الأخرى، ويشير (١٩٩٥ ص٢٨) إلى حقيقة واضحة، وهى أن "وليد مسعود" الشخصية الرئيسية فى رواية جبرا "البحث عن وليد مسعود" (١٩٧٨) قد تم تصويرها فى القصة التى تشكل سيرة حياته، وتحمل عنوان "البئر".

هذا التشابه الواضح بين العالم المتخيل والعالم الحقيقى يوضح لنا أن فكرة كتابة سيرة ذاتية كانت فى ذهن "جبرا" قبل سنوات من اختياره أن يحققها كما يقول "الشيخ" فى مقاله عن سيرة جبرا إبراهيم جبرا الذاتية وتجلياتها فى أعماله الروائية والقصصية (القلق وتجديد الحياة: كتاب تكريم جبرا إبراهيم جبرا" المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٥).

في الرواية التى ذكرناها "البحث عن وليد مسعود" يلفت انتباهنا الفصل السادس تحديدا؛ لأنه يحتوى على الجزء الأول من سيرة وليد مسعود الذاتية "البئر". هذا الفصل – بمحيطه الجغرافى وتركيزه على مرحلة الطفولة والحنين إلى الماضى– هو الذى يحمل بوضوح إرهاصات "البئر الأولى"، وبالإضافة إلى أن "الفقر" هو الفكرة المحورية فى العملين، نجد "وليد مسعود" يتذكر كيف كان يجلس على "شواشى الشجر" فى "بيت لحم" ويفكر فى وجوده كما كان يفعل "جبرا" فى البئر الأولى، كما أن السيرة الذاتية للشخصية الروائية "مسعود" تحتوى على سرد عن الزلزال الكبير فى فلسطين، والذى يقول عنه "جبرا" فى أحد هوامشه إنه يعبر عن تجربته الشخصية. ونحن إذا أخذنا هذا التشابه فى الاعتبار؛ فلابد لنا من أن نوافق مع "الشيخ" (١٩٩٥ ص٨٩) عندما يختتم دراسته بقوله: "إذا كان صحيحا أن "جبرا" قد استخدم عدة تجارب من طفولته فى أعماله الروائية على نحو أو آخر؛ فإن إعادة تركيب هذه التجارب (فى سيرته الذاتية) وإعادة سردها فى شكل روائى متماسك، يكون هو المفتاح الذى يبحث عنه القارئ لكى يفهم الفنان ويفهم مجمل أعماله على المستوى نفسه، وربما كان "جبرا" نفسه لا يختلف مع هذا الرأى، وإن كان قد سخر من بعض النقاد ومن تخميناتهم(٩).

وفى تقديمه لآخر أعماله "شارع الأميرات" (١٩٩٤)– وهو الجزء الثانى من سيرته الذاتية الصريحة – يذكر "جبرا" عنوان رواية له وبعض المقالات والحوارات التى يعتبرها جزءا من مشروعه نفسه للسيرة الذاتية مثل "البئر الأولى"(١٠).

وباختصار نقول إن هناك صلةً وثيقةً بين السيرة الذاتية والرواية فى النتاج الأدبى لجبرا إبراهيم جبرا.

وهكذا فإن مفهوم فضاء السيرة الذاتية– أو الفضاء الأوتوبيوجرافى– يحدد العلاقة الوثيقة الموجودة على نحو خاص بين السيرة الذاتية والرواية فى المؤلفات العربية الحديثة، الأمر الذى يعنى أن قراءة نوع أدبى على ضوء نوع آخر إنما يثرى فهمنا لكليهما، كما أنه يوضح لنا أيضا بعض التبادلات الموجودة بينهما.

٣- صدق الكتابة الذاتية

كما رأينا، فإن الكتاب العرب المحدثين - على نحو خاص - يكتبون كلا من رواية السيرة الذاتية (أو الأدب الروائى الذى يتناول السيرة الذاتية بمعنى أشمل) والسيرة الذاتية بشكلها الواضح (الصريحة)، وأحد الأسباب المحتملة لذلك هو أن أى شكل من الاثنين منفردا، سوف يمكِّن الكاتب من تقديم رؤية متكاملة لتجربته الذاتية فى الحياة، وترى أن الشكلين يمكن أن يكونا الأكثر صدقا فى تقديم هذه التجربة؟

من زاوية أخرى يمكن أن نقول إن السيرة الذاتية التى تعتمد مبدأ الدقة هى الأكثر صدقا من الرواية التى تعتمد مبدأ الخيال، والفارق بينهما هو الفارق بين الصدق المرجعى والصدق الرمزى، لكن السيرة الذاتية العربية عادة ما تجعل ذلك افتراضا نسبيا وعلى الأخص عندما تكون الطفولة هى الموضوع، حينذاك قد يكون بُعد كاتب السيرة الذاتية عن الأحداث والأفعال سببا فى أن يجد القارئ صعوبة فى تصديق زعمه (الصريح أو غير الصريح) لقول الحقيقة.

هذا الشك قد يكون له أساس فى المعرفة بالجانب النفسى للإنسان. لقد وصف المحلل النفسى الأمريكى "رولو ماى- Rollo May" الذاكرة الباكرة بأنها عملية خلق للأسطورة موجودة أصلا فى الطفل، ولكنها تستمر فى الكبر (مع الشخص الناضج)؛ فالأحداث يتم اختيارها - وربما اختراعها - بواسطة الذاكرة، ومعالجتها وتكييفها بما يلائم صورة الشخص عن نفسه. والأسطورة التى يتم تكوينها عما حدث فى الطفولة يمكن بالتالى أن تدخل إلى اللاوعى لتحكم أفعال المرء وعواطفه وتصوراته من هناك، (May 1992: 71086).

وبالإضافة إلى ذلك فإن الذاكرة الفردية والذاكرة الجمعية ليستا الشىء نفسه، وإلى جانب عملية التحرير اللاواعى "لفيلم الذاكرة"- كما يقول "حنا مينه" فى "بقايا صور"- هناك أيضا عمليات القطع الواعية والتسجيل والاختيار(*) المتضمنة فى السيرة الذاتية. خذ مثلا "أحمد أمين" عندما يقول:

(*) مثل عملية المونتاچ الكاملة فى السينما (المترجم).

"على ذلك وضعت هذا الكتاب، ولم أذكر فيه كل الحق، ولكنى لم أذكر فيه إلا الحق، فمن الحق ما يزول قوله وتنبو الأذن عن سماعه، وإذا كنا لا نستسيغ عرى الجسم، فكيف نستسيغ عرى كل النفس؟" (حياتى ص٤)

فى هذا التصريح عن مبادئ عملية التحرير "editing" التى يقوم بها الكاتب يبين لنا أحمد أمين مدى أهمية التحيزات بالنسبة للصدق فى كتابة السيرة الذاتية، هذه التحيزات هى التى تقرر لنا طبيعة المعلومات، وهى غالبا ما تكون نتيجة لاعتبارات غير أدبية. قارن ذلك بمقدمة كتاب "رحلة صعبة.. رحلة جبلية":

"لم أفتح خزانة حياتى كلها، فليس من الضرورى أن ننبش كل الخصوصيات. هناك أشياء عزيزة ونفيسة نؤثر أن نبقيها كامنة فى زوايا من أرواحنا بعيدا عن العيون المتطفلة، فلابد من إبقاء الغلالة مسدلة على بعض جوانب هذه الروح صونا لها من الابتذال.

ما كشفت عنه هو الجانب الكفاحى الذى ذكرت قبل قليل". (رحلة صعبة.. رحلة جبلية ص١٠)

من تردد فدوى طوقان فى "نبش" خصوصياتها يمكن أن نفهم دور الظروف السياسية والثقافية فى تشكيل السيرة الذاتية العربية. إن حرية التعبير مكبلة فى دول العالم العربى كلها، والسلطة والمؤسسات شديدة الحساسية بالنسبة للنقد الصريح وللتمثلات اللاأخلاقية للواقع. من هنا أصبحت السرية والرقابة الذاتية إستراتيچية طبيعية للبقاء بالنسبة للكتاب على اختلافهم، ومن الحمق - إذن - أن نضع هذا البعد فى الاعتبار ونحن نقرأ السيرة الذاتية العربية بالرغم من صعوبة الحكم على مدى تأثير ذلك بدقة على العمل الفردى، إلا أن هذه الملاحظات تظل صحيحة كلها بالنسبة للرواية. (مارينا ستاج ١٩٩٣) و(Allen 1995 a).

كما أن التشكك فى درجة صدق السيرة الذاتية قد يأتى أيضا من الاعتراف بوجود القصور الكامن فى اللغة كوسيط، ويتناول :ميخائيل نعيمة" ذلك تفصيلا فى مقدمة كتابه "سبعون" (الجزء الأول ص٧ وص٨) عندما يقارن بين الطبيعة الواسعة لانطباعاتنا الرقابية وتعقدات استجاباتنا العاطفية، والطبيعة المختزلة للسرد، إلا أن

هذا القصور نوع من التحدى الأدبى كذلك، وكما يقول عبدالدايم (١٩٧٥ ص٤٦٥، ص٤٦٦) فإن كتابة السيرة الذاتية هى عملية انتقاء للمهم من بين ما هو ليس كذلك وجعل بعض الأمور تبدو مرتبطة ببعضها .. أى إيجاد معنى لحياة المرء. وبالمثل نجد "پاسكال- **Pascal**" يقول (١٩٦٠: ١٨٢):

"الحياة فى السيرة الذاتية لا تقدم كشىء متكامل مؤسس، وإنما كعملية مستمرة (....)؛ فالتذكر فى حد ذاته عملية خلق، وكذلك ترتيب الذكريات وتسجيلها، وهكذا فإنه يمكن اكتشاف صدق الموضوع فى السيرة الذاتية "ليس كمجرد تسجيل سلبى شفاف لذات مكتملة، وإنما بالأحرى كمرحلة متكاملة وحاسمة من دراما تعريف الذات" (**Eakin 1985: 226**).

وقد كرس "روى پاسكال" جهده لدراسة "التصميم والصدق فى السيرة الذاتية فى كتاب يحمل العنوان نفسه": "**Design and Truth in Autobiography**" **(1960)**، وهو ينهى بحثه هذا -على العكس- باستنتاج أن "السيرة الذاتية العظيمة يتم إدراك قيمتها دون الرجوع إلى الحياة الفعلية لأصحابها أو أعمالهم" (ص١٨٩) والتأكيد من عندى. نوعية الصدق فى السيرة الذاتية نابعة من النص نفسه، وينهى "پاسكال" قوله بأن ذلك الصدق "هو الصدق الديناميكى المجدد للسيرة الذاتية" (ص١٩٥)، وهو يتطابق مع الصدق الرمزى والعاطفى. الفن، فى مقابل الصدق الواقعى والمحايد للوثيقة، الأمر الذى يتبدى على نحو خاص فى السيرة الذاتية الخاصة بالطفولة. هنا يرغب الكاتب عادة فى إعادة القبض على جو معين ليعيد صنع "عالم"، وليس لأنه يريد أن يخبرنا عن أحداث أو أمور تاريخية (**Coe 1984: 1-2**) وبدون اللجوء إلى الخيال، يصبح من المستحيل بالنسبة للكاتب أن يكون صادقا مع تجربته كطفل كما هى فى ذهنه بعد النضج، وهذه الحقيقة هى سبب أولى للعلاقة الوثيقة بين السيرة الذاتية والرواية، النوعان يجمعهما الطموح نفسه لنقل رؤية شخصية للحياة تعتمد على الذاكرة.

عندما أخذ "محمد شكرى" مترجمه اليابانى إلى "صهريج الماء" الذى يظهر فى بداية "الخبز الحافى" (ص٢٣- ٣٦) كان المترجم يشعر بأنه يرى التناقض الواضح

بين مرجع الحياة الحقيقية والنص، وجد أن المكان "قبيح" فى الواقع، ولكنه "جميل" فى الكتاب، وعندما سمع "شكرى" ذلك كان رده:

"هذا هو هدف الفن، أن يجعل الحياة جميلة حتى وإن كانت بشعة، كنت أجد ذلك الصهريج جميلا فى طفولتى؛ لذا لابد من أن أعيد خلق الانطباع نفسه حتى لو كان الخزان فى الواقع بركة من الوحل، هذا بالإضافة إلى أننى كنت بعيدا عنه فى الزمان والمكان عندما كنت أصفه (فى الخبز الحافى)[١١]، وهناك سيرة ذاتية أخرى فى هذه الدراسة توضح العلاقة الوثيقة بالرواية على أساس اقترابها الرمزى من الحقيقة وهى سيرة "حنا مينه".

- حالة: "بقايا صور" و"المستنقع"

فى مقابلة شخصية معه يصف :"حنا مينه "عمله" بقايا صور" بأنه "ترجمة ذاتية وغير ذاتية فى آن"، ويقصد بذلك أنه مزج بين التاريخ الشخصى والاجتماعى، كما هو مزج بين الواقع والخيال. من الذكريات التى يحتفظ بها عن طفولته الباكرة بين سن الثالثة والثامنة، ومما سمعه من والديه عن ذلك الزمان، صنع "حنا مينه" حكاية "مبنية على الواقع كما حدث، ولكن ليس كما كان بحذافيره" (مينه ١٩٩٢ ص٧٩)[١٢]. هذه الإجابة فى المقابلة معناها أن "بقايا صور" (١٩٧٥) وتكملتها "المستنقع" (١٩٧٧) التى تعرض لها كذلك فى المقابلة نفسها مشبعتان بالخيال لدرجة إلغاء ميثاق السيرة الذاتية (أو الميثاق الأوتوبيوجرافى)، إلا أن الكاتب –بالرغم من ذلك– يقول فى المقابلة نفسها إنه متطابق مع البطل "ذلك الولد الذى كنته ذات يوم، إذا اعتبرنا الرواية سيرة ذاتية على مستوى ما" (مينه ١٩٩٢ ص٨٣). مشهد المعركة فى نهاية الكتاب عندما يهاجم الفلاحون الجوعى الشرطة (ص٣٤٨– ص٣٥٧)، هذا الجزء مثال يجعلنا نعتقد أن "بقايا الصور" التى يحتفظ بها الكاتب فى ذاكرته قد تحولت إلى صدق غير أدبى، كذلك الذى يذكره فى المقابلة التى أجريت معه. الجزء مكتوب برمزية عالية ورومانسية شديدة، ومن هنا يبدو غير واقعى كرواية عن أحداث تاريخية. الموت الاستشهادى لـ"زنوبة" المرأة المحتقرة التى تملك قلب لبؤة، هذا الموت يخلق انطباعا ميلودراميا، ويلقى بظلال من الشك على الدقة التوثيقية للحكاية بشكل عام.

الجزء الثانى (المستنقع) يسرد أحداثا وقعت عندما كان "حنا مينه" أكثر وعيا بذاته وبيئته، من سن الثامنة إلى سن الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة. إنه يتذكر بنفسه الكثير عن تلك المرحلة، وليس فى حاجة لأن يعود إلى عائلته بحثا عن حقائق تاريخية. وبالرغم من ذلك، يشك القارئ مرة أخرى فى وجود "تلاعب" بالصدق التاريخى. كثير من المشاهد يبدو أمرا بعيدا عن إطار الحياة الواقعية. على سبيل المثال: تجربة الصبا لصيد السمك الذى يشبه الأفاعى من المستنقع، والتى يمكن أن تكون تجربة حقيقية، هذه التجربة نجدها تتحول فى النص إلى أمثولة رمزية. (ص٣٣٣-٣٣٤). الثعابين المتوارية فى الماء تمثل العدو الطبقى، والأسماك تمثل المكافأة على الجهد، الصيد يمثل النضال السياسى (الذى يتطلب صبرا وشجاعة لكى ينجح)، بينما المستنقع كناية عن الظلام والمجتمع الإنسانى الخطر والشرير الذى تحيط به طبيعة بكر مليئة بالكنوز الكامنة، وعلاوة على هذه المنظومة من الرموز يبدو الحوار متكلفا ووعظيا، ولا يملك القارئ إلا أن يشك فى حدوث المشهد أو التجربة بالفعل بالطريقة نفسها التى يصفها به الكاتب.

والتناقض ظاهرة أخرى مقلقة للصدق فى السيرة الذاتية. وصف الحى الحقير الذى يعيش فيه البطل فى عمل حنا مينه "المستنقع"، هذا الوصف يقرر أن الأشجار لا يمكن أن تنبت أو تزرع أو تعيش فى التربة السبخة المالحة المبنى فيها منزل الأسرة (ص٦٦- ٢٨١)، إلا أننا نجد أحد الأقارب يربط حماره بشجرة موجودة أمام الباب عندما يزور المنزل. زلة كهذه، حتى وإن كانت تخص بعض التفاصيل البسيطة، إلا أنها تؤثر على مصداقية الأجزاء الضرورية أيضا.

وفى مقابلة شخصية أخرى يتحدث "حنا مينه" عن مرحلة من حياته فى الشباب، ونجدها أيضا فى سيرته الذاتية[١٣]، وهى الفترة التى تحتفى بنجاح الصبى فى تعلم القراءة، ونثبتها هنا بالصفتين اللتين ظهرتا بها:

"ذات يوم زارنا شخص اسمه الكوزى، مخبول، كتب على علبة سجائر عبارة من كتاب "المدارج"، عندما قرأتها له لوح بيده فى الهواء، وصاح لوالدى "ملعون أبوك يا مينه، ابنك كلم الورق"، ومنذ ذلك المساء الذى شهد أمى وهى تبكى من الفرح بدأت "أكلم الورق"، وواصلت ارتكاب هذه الخطيئة إلى اليوم" (ص٩٧- ٩٨).

"قدمتنى إليه الوالدة بفخر وفرح، قائلة إننى ابن مدرسة، وإننى من الأذكياء، فتناول علبة تبغ الوالد وكتب على قفاها الكرتونى هذه الكلمات: "قل لأمك أن تقوم بواجبها حيال الضيف" ومن مجلسه أمام الوالد، فى ركوعه على ركبتيه كجمل ناولنى العلبة فقرأت متعثرا ما كتب عليها، وعندئذ اندفع بجذعه إلى أمام وخبط على ركبتى والدى صائحا" يا ابن تيتوش، ابنك كلم الورقة"، وصفق براحتيه، وراح يضحك ضحكا عاليا. كان يطلق لقب تيتوش على كل من له صلة بهم من الأقارب". (المستنقع ص٢١٤، ص٢١٥)

هذه إذن بعض الاختلافات بين الصياغتين. فى المقابلة يقول "مينه" إن "الكوزى" كتب على "علبة سجائر" التى هى "علبة تبغ" فى السيرة الذاتية. المقابلة تقول إنه كتب عبارة غير محددة من كتاب بعينه، بينما تقول السيرة إنه كتب جملة محددة من مصدر غير محدد. الضيف ينادى "مينه" باسمه الصحيح فى المقابلة، ويناديه بابن تيتوش فى السيرة الذاتية، و"لوح بيده وصاح" فى المقابلة، لكنه "صفق بيديه وراح يضحك ضحكا عاليا" حسب السرد فى السيرة الذاتية. بالإضافة إلى هذه الاختلافات يلاحظ أن نص "المستنقع" أكثر "زخرفة"، ويحمل معلومات أكثر تفصيلا عن كيف كان "الكوزى" جاثما على ركبتيه كالجمل أو كيف كان الولد يقرأ متعثرا.

فلو أننا افترضنا أن الحدث قد وقع بالفعل- والقارئ لا يستطيع أن يعرف ذلك بالتأكيد- فأى الصياغتين تعطى الانطباع أنها الأصدق؟ المفترض أن المقابلة الشخصية هى الأقل عرضة للتأثر بالخيال، لكن هل هى إذن مصدر للمعلومات نطمئن إليه أكثر؟ السيرة الذاتية أكثر ثراء بالتفاصيل الصغيرة وبالجو العام وبالعاطفة، وهذا شكل من الواقع أيضا. المغزى الرمزى للصياغتين هو نفسه تقريبا، وهذا هو المهم؛ ففى مجتمع تغلب عليه الأمية تنبئ القدرة على الكلام على الورق بمستقبل زاهر، كما أن ذلك يعنى أيضا مخرجا من الفقر.

وهكذا تصور لنا أيضا سيرة "حنا مينه" الذاتية أهمية عملية أن يقوم الكاتب بتحرير **editing** أو إعادة كتابة ما فى الذاكرة لإظهار "الحقائق" المختلفة. فى مقال له بعنوان "كيف حملت القلم:" من الكتاب الذى يحمل العنوان نفسه يقدم لنا "حنا مينه"

ملخصا لعمله المهنى، وهو يبدأ سرده بمرحلة الشباب فى حى المستنقع فى الإسكندرونة، ويروى كيف أنه عمل حمالا فى الميناء، ومساعدا فى محل للحلاقة، وفى محل لتأجير الدراجات بعد أن ترك المدرسة فى سن الثانية عشرة، كما يروى بعض النوادر عن فترة عمله فى محل الحلاق، بل إنه يقول إنه رفض أن يكمل تعليمه فى المدرسة الإنجيلية لأسباب ثلاثة: المدير كان سيدة، والقسيس لم يكن له لحية، والمدافن لم تكن جيدة. (ص٩-١١) والغريب أن لاشىء من تلك المعلومات جاء ذكره فى السيرة الذاتية "المستنقع" بالرغم من أهميتها من منظور كتابة قصة حياة، وبالرغم من أن "المستنقع" تتناول تلك المرحلة بعينها من حياة المؤلف(١٤).

من هذه الحقائق - ومن بقية ما قلناه - يمكن أن نستنتج أن الجدارة المرجعية لسيرة "حنا مينه" الذاتية هى أكثر بروزا فى المضمون الشخصى أكثر منها فى التفاصيل التاريخية، الأمر الذى يعتبر ملمحا مشتركا بين هذا العمل ومعظم الروايات.

٤- التباين النوعى

بالرغم من التقارب الواضح بين الأنواع والميل إلى الالتقاء عند نقطة ما فى منظور السيرة الذاتية، ومن ناحية المشروع الأدبى (الأوتوبيوجرافى) ونوع الصدق "الرمزى"؛ فإن "ليجون" يصر بداية على وجود فارق "جوهرى" بين السيرة الذاتية والرواية؛ فهما - فى رأيه - مختلفان من ناحية التلقى كميثاقى قراءة (١٩٧٥: ٢٦). والقارئ يميل إلى تبنى إستراتيجيات مختلفة إزاء النوعين؛ فهو فى الرواية يتوقع أن تكون الأحداث والشخصيات مخترعة، ومع ذلك يبذل قصارى جهده لإيجاد أوجه شبه بالرغم من المؤلف، بمعنى أنه يحاول أن يحدد أشخاصا حقيقيين وأحداثا حقيقية وراء قناع الخيال. يحدث ذلك بالنسبة للرواية، بينما يفترض القارئ أن ما يقرأه فى السيرة الذاتية دقيق وصادق مع الحقيقة التاريخية، ومع ذلك يظل يبحث عن اختلافات وتشوهات وأخطاء واعية أو غير واعية، كما يبحث عن أنغام زائفة فى مقطوعة موسيقية، ويبدو ذلك توصيفا صحيحا بالنسبة للتوجهات المتعلقة بالنوعين (الرواية والسيرة الذاتية)؛ حيث إننا قد تناولنا السيرة الذاتية لحنا مينه بالأسلوب نفسه.

ويقول "عبدالدايم" أيضا (١٩٧٥ ص٢٢٦- ص٢٢٧) بوجود فارق حاسم بين الرواية و السيرة الذاتية على الأسس نفسها مثل "ليجون"، عبدالدايم يتعامل أيضا مع توجه الكاتب كنقطة انطلاق. نوع العمل يتوقف على نية الكاتب أو على "كشف الكاتب عن غايته" كما يقول؛ فإذا كان الكاتب يعلن فى نصه بوسائل تقليدية عن أنه سوف يلتزم بالحقيقة التاريخية، فمعنى ذلك أننا نقرأ سيرة ذاتية، وإذا طبقنا التكنيكات الروائية والأسلوبية فلن يغير ذلك من الأمر شيئا. ومن ناحية أخرى إذا لم يظهر هذا الالتزام بالصدق فإن النص يقرأ كرواية، مثل هذا الإعلان عن القصد له مثل تلك الأهمية بالنسبة لفهم النص (وهل هو وثيقة أم لا؟!)، ولذلك فهو بمثابة فاصل أو حد رسمى بين الأنواع.

وفيما بعد سلم "ليجون" (١٩٦٨: ١٦) بأن وضع حد فاصل كهذا بين الرواية والسيرة الذاتية من شأنه أن يجبر المرء على الجمع بين أشياء متباعدة: مثل السيرة الذاتية لكاتب متحقق، وكتابة بدائية لأى رجل أعمال مثلا، كما يجبره أيضا على الفصل بين أشياء متقاربة إلى حد ما: مثل السيرة الذاتية الأدبية، وروايات معينة من روايات السيرة الذاتية. واعترافا بهذا المأزق قام "ليجون" بتعديل موقفه المتشدد السابق، وهو يرى الآن أن بعض الأعمال الحديثة يمكن أن تكون سيرة ذاتية ورواية فى الوقت نفسه، أى أنها أعمال تستدعى النوعين من القراءة فى الوقت نفسه، (Le-jeune 1985; 23-24)، ولا شك فى أن النثر العربى يتطلب الحذر نفسه ضد الشكلية الجامدة.

وحتى إذا كانت العلامات الدالة على النوع الأدبى للنص غامضة أو متناقضة، إلا أنها هى التى تكيف عقد القراءة- Reading Contract، وسوف أشير فى هذه الدراسة إلى تلك العلامات كدوال على النوع الأدبى. أما فى الجزء المتبقى من هذا الفصل فسوف ندرس كيف أنها مختلفة فى السيرة الذاتية عنها فى الرواية فيما يتعلق بالمادة التى بين أيدينا. والسؤال هو: كيف تقوم دوال النوع الأدبى تلك بتقديم العمل للقارئ؟ هل تقدمه إليه كواقع أم كخيال؟ **أولا**: سوف ننظر إلى اسم البطل أو الشخصية الرئيسية فى العمل، هل هو اسم المؤلف نفسه؟ وماذا يعنى ذلك؟ **ثانيا**: سنقوم بتحليل دوال النوع الأدبى الموجودة على ضفاف النص مثل العناوين والمقدمات والإهداءات وما إلى ذلك، ودورها فى تحديد نوع العمل.

التطابق فى الاسم كدال على النوع

أهمية هذا التطابق فى الاسم بالنسبة لعقد القراءة تكمن فى التناظر أو التشابه الجزئى. وجود اسم حقيقى فى السرد المكتوب يساعد على أن تبدو بقية الأسماء الأخرى فى السرد حقيقية، للاسم الحقيقى نوع من "قوة الجذب" التى تنقل وهج الحقيقة إلى كل ما تلمسه أو تقترب منه (Lejeune 1986: 71-72) ؛ فإذا كان للمؤلف وللشخصية الرئيسية الاسم نفسه فلابد من أن يكونا هما الشخص نفسه، والواضح أنه سيكون شخصا حقيقيا. حينذاك، سيكون من الطبيعى افتراض أن الشخصيات الأخرى حقيقية كذلك، وسيبدو النص توثيقيا مادام العكس ليس واضحا. وينظر "عبدالدايم" إلى المسألة نظرة مشابهة عندما يعلن أن التطابق بين اسمى الراوى/ البطل والمؤلف دال أساسى على أن العمل سيرة ذاتية.

من ناحية الأخرى فإن المؤلف والشخصية الرئيسية حين يكون لهما اسمان مختلفان، فإن عقد القراءة يكون خياليا. الصبى "ميخائيل" فى "ترابها زعفران" هو بطل متخيل؛ لأنه يحمل اسما متخيلا، وهو ليس متطابقا تماما مع "إدوار الخراط" بالرغم من أنه يحمل الكثير من ملامحه، وبالتناظر فإن شخصيات الكتاب الأخرى تبدو مخترعة كذلك، حتى وإن كانت صورها مبنية على نماذج أشخاص حقيقيين(١٥). من ناحية أخرى فإن اختلاف الأسماء بين المؤلف والبطل يقول للقارئ إن "ترابها زعفران" ليست سيرة ذاتية تم تحويلها إلى رواية، وإنما هى رواية سيرة ذاتية(١٦).

التطابق بين اسمى الكاتب والبطل دال أولى على نوع العمل كسيرة ذاتية فى تعريفنا للنوع، كما أن القائمة التالية سوف تبين لنا كيف أن هذا الدال موجود فى مجموعة الأعمال التى تعرض لها هذه الدراسة، وإن كان ذلك بتنويعات مختلفة:

- مذكرات جورجى زيدان:

لا يوجد أى التباس بالنسبة لهوية البطل فى النص، اسمه جورجى زيدان، وهو يتكرر سواء بكامله أو جزئيا. (ص٣، ٧، ١٠، ١٧، ٣٦، ٥٥، ٦٩).

- **الأيام:**

- اسم طه حسين لا يظهر حتى الجزء الثالث من العمل (الذى كان عنوانه الأصلى: مذكرات طه حسين)، وهنا يخاطب أحد المدرسين البطل بـ"مسيو حسين" (ص١٢٦)، كما يظهر اسمه أيضا كتوقيع لبعض الرسائل أو البرقيات فى النص (ص٥١، ٥٢، ٥٣، ٦٧، ٦٩). فى الأجزاء السابقة من السيرة ظل اسم البطل مختفيا، ولكن هوية البطل والراوى/ المؤلف موجودة بشكل مضمر فى الفصل الأخير من الجزء الأول، عندما نجد الراوى يخاطب ابنة البطل بأنها ابنته، وبحديث يحمل توقيع "طه حسين"[١٧]، وبالنسبة للعنوان كذلك فإن العمل يبدأ كسيرة ذاتية "ضمنية" (الجزءان الأول والثانى)، ولكنه ينتهى كسيرة ذاتية "صريحة": مذكرات طه حسين.

- **قصة حياة:**

عندما يهرب الطفل/ البطل من المنزل يعلن "منادى" المدينة عن اختفائه "ما حدش شاف عيل تايه؟ سنه اتناشر سنه ولابس جلابية بيضة، راسه عريانه.. اسمه إبراهيم..إلخ" قبل هذا الحدث كانت قد تمت الإشارة إلى الطفل بواسطة أحد المدرسين بأنه "ابن عبدالقادر" (ص٥٠) وبالإضافة إلى ذلك فإن الراوى يشير إلى نفسه باسم "المازنى" (ص٨٨، ٨٩)، وهكذا فإننا إذا جمعنا أسماء الراوى والبطل فإنها تكون إبراهيم عبدالقادر المازنى، وهو ما يبدو متطابقا مع شخصيته. هناك فوق ذلك دليل آخر؛ إذ يذكر الراوى أنه أصدر كتابا بعنوان "حصاد الهشيم" (ص٩٢)، وحيث إن هذه المجموعة من المقالات التى نشرت فى عام١٩٢٤ من تأليف إبراهيم عبدالقادر المازنى فلابد من أن يكون متطابقا مع الراوى/ البطل فى "قصة حياة".

- **فى الطفولة:**

السيرة الذاتية لعبدالمجيد بن جلون تتبع نموذج "الأيام"، ولا تفصح عن الاسم الصحيح للبطل، ومن هنا فهى سيرة ذاتية ضمنية، واستخدام تكنيك البطل غير المسمى فى العملين يجعل الرواية خيالية، وهو أسلوب يجعل تجربة الكاتب تجربة

عـامة دون إخـلال بالطـبـيعـة المرجعـيـة للنص، هذا الأسلوب يمسك باللعبة المزدوجـة للسيرة الذاتية الأدبية، باختصار شديد: لكى تظهر فى الوقت نفسه على أنها خطاب واقعى وعمل فنى .(Lejeune 1986: 26) ومع تجنب أى التـزام صـريح خـاص بالسيـرة الذاتيـة يضـع "بن چلون" بعض المفـاتيح فـى نصـه ليـتـأكـد من أن القـارئ لن يـخطئ الواقع، ويعـتـقـد أنه خـيـال، ويفـشل فى التـعـرف على النص كسـيـرة ذاتيـة. الهوية المشتركة بين البطل والكاتب يمكن استنتاجها من أسماء أفراد الأسرة. الطفل يرافق والده ذات يوم إلى العمل مـثـلا، وهو يلاحظ بعض الحروف المكتوبة بخط أسـود على الشباك الزجاجى لباب المكتب:

"je savais que c'etait le nom de mon pere- Mr.T. Benjelloun (Bin Jallun) que je reconnaissais, bien que ne sachant pas lire" (P. 47)

"كنت أعرف أن هذا هو اسم أبى- السيد ت. بنچلون (بن چلون) الذى تعرفت عليه، وإن لـم أكن قادرا على أن أقرأه"، كما أن اسم السيد بن چلون يتكرر أيضا فى مشهد تال (ص١٣٧)، بالإضافة إلى أن اسم جد "أحمد بن چلون" مـذكور كذلك (فى ص٢٧٩)، هذه الأسماء الحقيقية لأقارب البطل هـؤلاء تغرى القارئ بأن يعقد ميثاقا للسيرة الذاتية عن طريق الاستدلال.

- اسـمـع يا رضا:

يظهر اسم البطل مبكرا فى السيرة الذاتية لأنيس فريحة (ص٤٥)، بالإضافة إلى أنه نقطة البـداية فى فـصل بعنوان "أنيس الدباغ" (ص١٨٣- ١٨٨)، فى هـذا الفصل يتحدث الراوى عن اسم شـهرة كـان يعرف به وهو "أبو رضـا"، والذى يشـير إلى اسم الابن الذى يتوجه إليه بخطابه: "اسمع يا رضـا، قبل أن تولد كـان الشـاعر الراحل إبراهـيم طوقـان قد اعـتـاد على أن ينادينى بـ"أبو رضـا"؛ لأننى كنت دائمـا - كما يقول - قانعا بالحياة راضيا بنصيبى، وعلى استعداد للتنازل عن حقى لكى يكون الناس سـعـداء، لكننى كنت قـبل ذلك مـعـروفـا فى القـرية باسم "أنيس الدباغ". (ص١٨٣).

- سبعون (١):

فى البداية يأتى ذكر اسم العائلة "نعيمة" عرضا (ص١٩، ٢٨)، وبعد ذلك يصبح أصل الاسم موضوعا فى حد ذاته (ص٣٢)، وهنا أيضا يتم إخبار القارئ كيف حصل الكاتب على اسمه الأول "ميخائيل" ليكون على اسم جده لوالده، بعد ذلك يذكر سببا آخر لاختيار هذا الاسم بالتحديد، وهو أنه على اسم قديس مسيحي (ص١٠٥). ويشرح معناه الحرفى (ص١٩٧)، كما يظهر اسم "ميخائيل" فى مواضع أخرى فى النص (ص١١٧، ١٢٢، ١٥٤، ١٥٥ مثلا) مقترنا بخطاب مباشر من الراوى/ الناضج إلى البطل/ الطفل.

- سجن العمر:

يجعل توفيق الحكيم فى سرده لكيفية حصوله على اسمه حدثا مهما فى قصته، وهو يمثل صراعه الأول مع والده، والذى ينذر بصراع القوة القادم بينهما، وهو موضوع مهم فى العمل. الأب لا يحب اسم "حسين توفيق" الذى اختارته الأم لوليدها (ص١١)، ومن هنا فإن الأسماء و/أو الاسم الأخير "الحكيم" تشير إلى البطل فى مواضع أخرى من النص (ص٥١، ٢٠٤، ٢٠٦، ٢١٠، ٢١١، ٢٦٨، ٢٦٩)

- على الجسر:

"بنت الشاطئ"، وهو اسم المؤلف الذى يظهر على غلاف كتاب "على الجسر"، ليس الاسم الحقيقي، وإنما هو اسم مستعار. فى ثنايا النص، وهى تروى قصة شبابها، تكشف الكاتبة عن الأسباب التى جعلتها تنشر فى البداية متخفية وراء ذلك الاسم (ص٨٠، ٨١، ١٠٥)، وكان ذلك فى الأساس تجنبا لتدخل والدها المحافظ فى نشاطها الأدبى. قبل ذلك يجد القارئ سردا عن كيفية حصولها على اسمها الأول "عائشة"، والذى هو على اسم زوجة النبى محمد (ص٢٣، ٢٤)، ومن هنا يصبح من السهل التعرف على بطلة القصة، وهى أنها الكاتبة "عائشة عبدالرحمن"، والذى هو الهوية السرية لبنت الشاطئ. هنا يكون ميثاق السيرة الذاتية واضحا ومؤكدا بالرغم من الاسم المستعار الموجود على الغلاف.

- **الخبز الحافي:**

في الفصل الأول من "الخبز الحافي" يذكر البطل اسمه "محمد" مرتين (ص١٢ وص٢٤)، وقبل نهاية الكتاب يكون قد تم الإشارة إليه باسمه أكثر من مرة (ص٧٣، ٧٧، ١٣١، ١٧٩)، كما يظهر تطابق تام في الاسم عندما يقول البطل: "–عبدالسلام: أنا... شكري... سأخرج. قم لتقفل الباب".

- **عينان على الطريق:**

اسم البطل لا يأتي ذكره صراحة في النص بالمرة، لكن القارئ يعرف أن له شقيقا يكبره بخمس سنوات اسمه "عبدالباري" (ص٩، ٩٦)، بعد ذلك يظهر ذلك الشقيق باسمه الكامل وهو "عبدالباري الطوخي" (ص١٧٨)، اسم العائلة المشترك بين تلك الشخصية والمؤلف يدل بشدة على توحد الأخير مع البطل.

- **الوسية:**

السرد هنا بضمير المتكلم على لسان راو غير محدد الاسم، وهو البطل في الوقت نفسه. من الصفحة الأولى يعرف القارئ أنه الطفل الأكبر للأسرة (ص٥)، وبعد صفحتين يوجد حوار بين رجل يطرق باب المنزل والأم "أم خليل"، نعرف منه أن اسمه بالكامل "الشيخ حسن أبو خليل"، وحيث إن القارئ المدرك يلاحظ أن "مؤلف الوسية" شخص يدعى "خليل حسن خليل" طبقا للعادة في التسمية العربية؛ فسوف يستنتج أن الشيخ حسن أبو خليل والد البطل في القصة، من المحتمل جدا أن يكون هو والد خليل حسن خليل مؤلفها، وأن الذات في القصة لابد من أن تكون هي ذات المؤلف، وسرعان ما يتأكد هذا الاستنتاج عندما يخاطب أحد المسئولين الطفل/ البطل في المدرسة بـ"خليل حسن خليل" (ص٤١). وأخيرا، فإن هذا الاسم –كاملا أو مختصرا– سوف يظهر ١٧ مرة قبل أن ينتهي النص، كوسيلة لإقناع القارئ بصدق الرواية وبطبيعتها الحقيقية(٢٠).

- رحلة صعبة.. رحلة جبلية:

تتذكر الراوية مفكرة كانت قد كتبت عليها وهى فتاة فى سن المراهقة بخط سئ اسم فدوى طوقان (ص٦٩- ٧٠)، وهذا هو أيضا اسم المؤلفة الموجودة على غلاف الكتاب.

- لمحات من حياتى:

الكتاب - كما هو مثبت على غلافه - من تأليف نجيب الكيلانى، والبطل فى النص يدعى "نجيب".

- البئر الأولى:

الكتاب من تأليف جبرا إبراهيم جبرا، والبطل يشار إليه فى النص باسم "جبرا" مرتين (ص١١٧ وص١٨٦)، كما يشار إلى والده باسم "إبراهيم".

- سطور من حياتى:

تبدأ هذه السيرة الذاتية لمحمد قرة على بفصل درامى عن حمل الأم ومولد الطفل فى الخارج (ص٢١، ٣٢). فى الحوار يخبر الأب بعض أصدقائه من العرب بأنه قد سمَّى ابنه محمدا (ص٢٨)، بعد ذلك سنجد أن الأسماء "محمد" و"قرة على" و"محمد قرة على" مستخدمة للإشارة إلى البطل. (ص٤٣، ١٥٤، ١٧٩، ١٨١)، إلى جانب ذلك فإن النص مزود ببعض الصور للكاتب مع عناوين يذكر فيها اسمه أحيانا(٢١).

فى الحالات السابقة كلها يؤكد التطابق بين اسم لبطل واسم المؤلف الطبيعة المرجعية للخطاب، ويجعل من النص سيرة ذاتية حسب نظريتنا، إلا أن النظرية ليست محكمة؛ ففى حالة "الوسية" مثلا، إذا نظرنا إلى بقية أجزائها "الوارثون" -١٩٨٨- و"السلطنة" (١٩٩٤) فسنجد أن اسم البطل قد تغير؛ إذ إنه يسمى الآن "حسن خالد حسن" والذى يعتبر، بالطبع، تحريفا وتعديلا لاسم الكاتب "خليل حسن خليل".

الاسم الجديد مشابه لاسم المؤلف ومختلف فى الوقت نفسه. (انظر Lejeune 1986: 24) عقد القراءة بالنسبة للجزءين المكملين يصبح غامضا، ولكن هل يؤثر الاسم المحرف على وضع الجزء الأول من الثلاثية أيضا؟ هل يتغير منظور "الميثاق"؟ هل تفقد "الوسية" وضعها أو صفتها كسيرة ذاتية؟ لا توجد إجابات سهلة عن ذلك.

بالإضافة على ذلك، فإن مجموعة الأعمال الرئيسية التى تتناولها هذه الدراسة تتضمن كتابات لا يمكن الاستدلال على وضعها من حيث النوع عن طريق الأسماء الصحيحة. الراوى/ البطل فى تلك النصوص يتصرف ويتكلم بدون اسم، لا توجد أية مفاتيح لمعرفة هويته. فى حالات كتلك، عندما لا يذكر اسم البطل، سيكون القارئ قادرا على قراءة العمل كما يحلو له، يقرأه كسيرة ذاتية أو كرواية، كلا الخيارين ممكن حيث إن النص ليس حاسما(Lejeune 1975: 29) . طفل من القرية" لسيد قطب و"أيام الطفولة" لإبراهيم عبدالحليم و"بقايا صور" و"المستنقع" لحنا مينه، هى أمثلة على نصوص أبطالها بلا أسماء. وإذا كان تطابق الاسم هو المعيار الوحيد الذى يمكن أن يحدد نوع العمل، فإن تصنيفنا لتلك الأعمال كسيرة ذاتية سوف يبدو اعتباطيا. فى الوقت نفسه فإن الدوال الأخرى على النوع لها تأثيرها على ميثاق القراءة؛ فقبل أن يفكر القارئ فى مسألة الاسم، فإن توجهه إلى العمل سوف يكون متأثرا بالعنوان والعنوان الفرعى وكلمة الناشر على الغلاف الخلفى والإهداء والمقدمة وظواهر أخرى مشابهة على ضفاف النص، وقد قام "چينيت- **Genette**" بتحليل ذلك منهجيا فى "**Seuils 1987**" ويسميه بـ"النص الموازى"(٢٢). وبالاعتماد على عرض "چينيت" تقوم هذه الدراسة بوصف تلك الملامح الموجودة على ضفاف النص، والتى يمكن القول إنها تميز السيرة الذاتية عن الرواية.

٦- العنوان والعنوان الفرعى كدوال على النوع

يقسم "چينيت" عناوين الأعمال الأدبية إلى ثلاثة أنواع (١٩٨٧: ٧٨-٨٥) وهى:

١- عناوين وصفية **titres rhématiques**

٢- عناوين مختلطة titres mixtes

٣- عناوين تعبر عن فكرة titres thématiques

النوع الأول يشير إلى العناوين الوصفية ذات الطبيعة الدالة على جنس العمل الأدبى مثل السيرة الذاتية والمذكرات والذكريات..إلخ، ومن الواضح أن مثل تلك العناوين يكون له وظيفة مهمة فى اقتراح الميثاق الذى ينبغى أن تقرأ السردية على أساسه، وهى دوال على نوع العمل، وهى مهمة بالنسبة للقارئ لكى تجعله يقبله أو يرفضه (انظر الفصل الرابع-١).

العناوين من النوعين الآخرين "المختلطه mixtes"، والتى تعبر عن فكرة "thématiques" يمكن أن تؤدى الوظيفة ذاتها.

وفى مجموعة الأعمال الرئيسية التى تعرض لها هذه الدراسة يوجد لدينا عدة أمثلة؛ حيث يفيد العنوان الرئيسى والعنوان الفرعى مجتمعين معنى السيرة الذاتية: "على الجسر بين الحياة والموت: سيرة ذاتية" و"البئر الأولى: فصول من السيرة الذاتية" و"الخبز الحافى: سيرة ذاتية روائية"، لكن العناوين الدالة على موضوعات يمكن أن تعنى كذلك النوع الأدبى (Genette 1987: 85)؛ فعناوين مثل "فى الطفولة" و"أيام الطفولة" و"سطور من حياتى"، يوحىٰ كل منها -إلى حد ما- بأن النص سيرة ذاتية، وكذلك فإن "سبعون" و"حكاية عمر" و"عينان على الطريق" رواية حياة" هى عناوين وعناوين فرعية تحدث الأثر نفسه، وقد يتأجل ذلك حتى الانتهاء من القراءة (Szavai 1984: 121)؛ حيث إن العنوان، فى رأيه، "يعطى معلومات مسبقة عن نوايا الكاتب، حتى إن معناه الكامل لا يظهر إلا بعد الانتهاء من قراءة العمل بأكمله. العنوان يسبق الحبكة، بينما الحبكة تعود لتشير إلى العنوان الذى يستطيع أن يحقق وظيفته بشكل صحيح عن طريق هذه العملية الجدلية".

وهناك ملاحظة مهمة بهذا الخصوص، وهى أن العنوان الفرعى "رواية"، والذى هو سائد فى الأدب العربى الحديث لا يعمل بالضرورة كدال على النوع الأدبى، كما أنه يوجد على أغلفة الأعمال المصنفة هنا كسيرة ذاتية، وفى مثل هذه الأحوال من الأفضل أن نترجم كلمة "رواية" إلى "حكاية نثرية" أو "قصة". هذا العنوان الفرعى

يبدو أنه يشير أساسا إلى الطموح الفنى والشكل الأدبى، ولا يعنى "الخيال" فى مقابل "الحقيقة التاريخية"؛ فـ"الشطار" مثلا – وهى تتمة "الخبز الحافى"– تحمل العنوان الفرعى "رواية" دون أن تكسر مبدأ الدقة التاريخية على أى نحو. و"الوسية" مثال آخر، العنوان الفرعى "رواية"، لكن الراوى يشير أثناء النص إلى حكايته بأنها "مذكرات"، وهى فى هذه الحالة مرادفة للسيرة الذاتية (ص٢٨٥).

الإهداءات والمقدمات كدوال على النوع

العنوان الذى يعبر عن فكرة مثل"طفل من القرية" يمكن أن يكون عنوانا لمسرحية أو رواية أو سيرة ذاتية؛ فهو عنوان واضح وصريح تماما، إلا أننا نجد بدلا من ذلك، فى هذا العمل، أن الإهداء والمقدمة يحققان الهدف الذى هو عقد ميثاق للسيرة الذاتية.

أولاً: الإهداء بكل وضوح هو إلى" طه حسين" وبتوقيع" سيد قطب"؛ حيث يقرر بعبارة مزدوجة المعنى أن العمل جاء من وحى" الأيام"[٢٤]، وكل من يعرف أن" الأيام" سيرة ذاتية سوف يقدم على قراءة" طفل من القرية" كعمل أدبى من النوع نفسه.

ثانيًا: المقدمة بدون توقيع، وهى بقلم الكاتب كما هو متبع، ونعرف منها أن الحكاية نابعة من تجربة شخصية حقيقية.

"هذه صور من حياة القرية عاصرت طفولتى منذ ربع قرن من الزمان، لم أنمق فيها شيئا، ولم أصنع أكثر من نقلها من صفحة الذاكرة إلى صفحة القرطاس"(ص٥).

إلى جانب ذلك، فإن القارئ إذا كان على دراية بالنموذج فإن الرواية على لسان شخص ثالث(بضمير الغائب) فى "طفل من القرية" سوف تنبهنا إلى شىء بدورها؛ فعندما يشار إلى الشخصية الرئيسية بـ"صاحبنا" وهى عبارة مثل تلك الموجودة فى"الأيام"، تصبح العلاقة النوعية بين العملين واضحة. (ص٢٥، ١١٢، ١١٣، ١٦٠، ١٦٦)[٢٥].

كما يمكن ملاحظة وظيفة المقدمة فى تحديد النوع الأدبى فى حالات أخرى. فى"سبعون" – مثلا – نعرف أن العمل سيرة ذاتية عندما يخبر"نعيمة" القارئ فى المقدمة بهدفه من كتابه، كذلك فإن"جبرا إبراهيم جبرا" فى تقديمه لـ"البئر الأولى" يميز عمله عن الكتابة التاريخية والاجتماعية، ويقدمه كقصة من الأدب الإبداعى الذى ينتمى إلى نوع"السيرة الذاتية"(ص١١– ١٥).

كما تظهر وظيفة المقدمة الدالة على النوع فى بعض الإشارات، عندما ينكر المؤلفون تطابقهم مع الشخصية الرئيسية، ويفترضون ميثاقا خياليا، وبدلا من القول بأن تلك "سيرة ذاتية" يقولون مثل "إدوار الخراط" فى مقدمة "ترابها زعفران":

«ليست هذه النصوص سيرة ذاتية، وليست شيئا قريبا منها؛ ففيها من شطح الخيال ومن صنعة الفن ما يشط بها كثيرا عن ذلك. فيها أوهام– أحداث ورؤى– شخوص ونويات من الوقائع هى أحلام، وسحابات من الذكريات التى كان ينبغى أن تقع، ولكنها لم تحدث أبدا. لعلها أن تكون صيرورة، لاسيرة، وليست، فقط، ذاتية" ص٥ ، إنكار الكاتب أنه كتب سيرة ذاتية نجده أيضا فى"مذكرات طبيبة" لـ"نوال السعداوى" (١٩٥٨)؛ حيث تقول إن بعض الناس يعتقدون أن المذكرات عبارة عن سيرة ذاتية، وبالرغم من أن صفات الكثير من البطلات تتفق مع صفات امرأه مصرية مثلها نشطة فى مجال العمل الطبى فى تلك الأيام، إلا أن العمل يظل رواية"، إن تكتب رواية شيء وأن تكتب سيرة ذاتية فذلك شيء آخر" (ص٨). ويمكن القول إن هاتين الروايتين العربيتين الشهيرتين تحاكيان السيرة الذاتية التقليدية؛ حيث يستخدم المؤلفان المقدمة لإنكار الطموحات التوثيقية ولإعلان أن التشابه مع السيرة الذاتية هو مجرد تشابه فى الشكل، وهكذا فهما يحاولان تجنب التأويلات" المبالغ فيها" أو" الزائفة" التى تكون ضد رغبتهم، كما تبرهن المقدمات أيضا على مدى حساسية الكُتَّاب العرب بالنسبة للالتقاء بين الرواية والسيرة الذاتية. والحقيقة أن السيرة الذاتية لكاتب ما، قد توحى برواية لكاتب آخر والعكس صحيح. "فدوى مالطى دوجلاس" مثلا تقرأ "مذكرات طبيبة" على ضوء "الأيام"، وتفسر العمل الأول كرد أنثوى على التحيز الجنسى ضد المرأة، والموجود فى العمل الثانى "الأيام"، حتى وإن كانت تعترف بالفرق الشكلى فى النوع بين النصين، إلا أنها تعتبر "مذكرات طبيبة" إعادة كتابة ضمنية (أو دالة)

للسيرة الذاتية فى "الأيام"، كما أن النصين متكافئان على مستوى البنية الفكرية (ف. مالطى دوجلاس ١٩٩١ ص١١٤، ص١٢٨). تعريف السيرة الذاتية بأنها بنية فكرية يتطابق مع التناول الدلالى النسبى للنوع الأدبى، حتى وإن اختلف المرء مع هذا الطرح فإن المثال يمكن أن يظل مستخدما كدليل على أن السيرة الذاتية ابتداء من "الأيام" قد أثرت على تطور الأدب العربى فى شكله الروائى أيضا، وحيث إن" نوال السعداوى" قد نشرت مؤخرا سيرتها الذاتية الحقيقية "أوراق حياتى" (١٩٩٥) فإن ذلك يدل على مدى أهمية فضاء السيرة الذاتية (الفضاء الأوتوبيوجرافى) فى نتاجها الأدبى.

إلا أنه فى معظم الأحوال لا توجد مقدمات تلقى الضوء على النوع الأدبى كما فى حالة "الأيام" أو ربما توجد مقدمات تجعل نوايا الكاتب غامضة بدلا من أن توضحها لنا. مثال على هذا الوضع الأخير، مقدمة "المازنى" لكتابه "إبراهيم الكاتب" (١٩٣١)؛ حيث يشرح لنا أنه نقيض بطل القصة تماما، وأنه لا تطابق بينهما. وبالرغم من ذلك فإن طبيعة روايته - كسيرة ذاتية - واضحة تماما؛ إذ إن اسم الكاتب ومهنته مثلهما لدى البطل فى النص؛ مما يعنى أن هناك تطابقا تاما، بيد أن إنكار تلك الهوية فى المقدمة يتناقض مع هذا الاستنتاج. (بدوى ١٩٧٣ ص١٣٧، ص١٣٨ وطبعة ١٩٩٣ ص١١٤).

ويبدو أن "المازنى" كان يجد متعة فى ممارسة تلك اللعبة مع قرائه؛ فعندما قدم كتابه "قصة حياة" كتب: "هذه ليست قصة حياة، وإن كان فيها كثير من حوادثها، والأولى أن تعد قصة حياة"، هذا التقديم التفسيرى المختصر نجده على الغلاف الخلفى بتوقيع الكاتب، ولكن إنكاره أن النص يقدم سيرة ذاتية صحيحة يتناقض مع ما جاء فى الرواية نفسها؛ فهى مكتوبة بضمير المتكلم (على لسان الشخص الأول)، وتظهر فيها كل الملامح العامة لخطاب السيرة الذاتية من ناحية الموضوعات والأفكار، كما تعطى الانطباع بأنها تسجيلية وحقيقية. بالإضافة إلى ذلك فإن البطل/ الراوى يدعى إبراهيم عبد القادر المازنى كما سبق أن أوضحنا. ولن يكون غريبًا أن نعتقد أن معظم القراء سوف يعطون أولوية لتلك العلامات والملامح إزاء "شبه الإنكار" الذى يقدمه الكاتب، وأنهم سوف يصنفون العمل كسيرة ذاتية صحيحة.

كذلك نجد فى "بقايا صور" و"المستنقع"- وهما مكتوبتان فى السبعينيات- أن غموض النوع الأدبى جزء من إستراتيچية السرد عند المؤلف. حنا مينه لا يعقد أى ميثاق محدد مع قرائه، سواء أكان ميثاق "سيرة ذاتية" أم "رواية"، وكما سبق أن ذكرنا فإن البطل يظل مجهولاً على امتداد العمل. وعلى العكس من ذلك نجد الكاتب يقول فى "بقايا صور": "هكذا حصلت على اسمى، وهكذا عرفت تاريخ ومكان ميلادى" (ص٥٦)، بينما نجد أنه فى الواقع قد كشف عن المعلومة الأخيرة وحجب الأولى (وربما لم تحتو المخطوطة الأصلية على تلك الفجوة).

الأم فى السيرة الذاتية لحنا مينه اسمها "مريم"، هذا الاسم يجعل لها صلة بالإهداء المكتوب على السيرة وهو: "إلى ماريانا ميخائيل ذاكور.. أمى"، وفى الطبعة الأولى من "بقايا صور" كان الإهداء بتوقيع "حنا"، وواضح أنه متطابق مع المؤلف(٢٧). "ماريانا" و"مريم" ليسا اسمين متطابقين، ولكنهما تنويع على الاسم نفسه، وهناك علاقة بينهما(٢٨). من هنا فإن أم "حنا مينه" التى يهدى إليها النص يمكن أن تكون متطابقة مع شخصية الأم التى تظهر به، وإذا كان الأمر كذلك فإن الطفل/ البطل غير المسمى لابد من أن يكون هو الآخر متطابقا مع المؤلف.

لابد من التأكيد على أننا يمكن أن نتذوق صحة هذه القراءة عن طريق الربط بين ملامح أخرى فى النص. ومن المعروف أن العنوان الشعرى إلى جانب العنوان الفرعى "رواية"، والإهداء غير الحاسم، وعدم تحديد اسم للشخصية الرئيسية، كل ذلك من شأنه أن يجعل القراء يعتقدون أن مغامرات الطفل نوع من الخيال الروائى بقدر اعتبارها دقيقة من الناحية التاريخية، وكما لو كان يؤكد عدم طبيعة العمل، نجد أنه فى حوار بين الراوى/ البطل ورجل مسن فى بيروت يترك مكان اسمى أبيه وأمه خاليا: "فلما عرّفوه بى دهش وسألنى:

- أنت ابن فلان؟

قلت: نعم.

قال: وأمك فلانه؟

قلت: هى نفسها" ص١٢٨.

وفى موضع آخر نجد أن الأب يدعى "سالم"، ويكنى بـ"المصرى" بسبب رحلة كان قد قام بها ذات يوم إلى مصر، إلا أن اسم العائلة يظل مجهولا طوال النص.

وهكذا نجد الأب عندما يخاطبه أحد الجنود يستعيد كلمات الجندى مثل: أنت فلان؟ (ص٣٢١) والواضح أن "أنت فلان؟" لا يمكن أن تكون هى ما حدث فى الحقيقة. عدم رغبة المؤلف هنا فى أن يكشف عن الاسم الكامل للرجل الذى هو والده، وكما يحدث بعد صفحات قليلة (ص٣٢٤) واضحة بالعودة إلى المواربة مثل "فلان يقول"(٢٩).

وإذا كان المقصود بالنص أن يكون رواية، أو حتى رواية شبه سيرة ذاتية لكان لدى "مينه" من الأسباب ما يمنعه من ذكر الأسماء الحقيقية أو اختراعها، وسيكون ذلك مسألة حساسة فقط عندما يكون هناك أشخاص حقيقيون. من ناحية أخرى فإن التحفظ فى السيرة الذاتية يمكن أن يفسر بأنه علامة على محاولة الكاتب التوازن على حافة الخيال دون الرغبة فى تخطيها.

مثالنا الأخير على المقدمات والإهداءات كدوال على النوع الأدبى هو "أيام الطفولة" لإبراهيم عبدالحليم فى طبعته الثالثة نجد أن العمل مكون من ثلاثة أجزاء متمايزة، ومكتوبة فى أزمنة مختلفة كما توضح تواريخها: (١٩٥٣، ....، ١٩٦٢). الجزء الثانى "أيام الربيع" له مقدمة موقعة بالأحرف الأولى من اسم الكاتب (٧٦)(٣٠).

والمقدمة مهداة إلى "ابنتى العزيزة آمال"، وهو يقارن شباب "آمال" بالشباب التعس الذى "عرفته أنا" -المؤلف قبل عشرين عاما، أى فى سنة ١٩٤٠ تقريبا، وهذا يدل ضمنا على أن تجارب الكاتب فى تلك الفترة المؤسفة هى مادة الحكاية الناجمة عن ذلك؛ أى أنها هى التى سوف تؤسس لميثاق السيرة الذاتية.

٨- كلمة الناشر كدال على نوع العمل

كلمة الناشر أيضا لها هدف يدل على نوع العمل؛ إذ إنها مثل العناوين والإهداءات تؤثر على فهم القارئ للنص. كلمة الغلاف الخلفى فى "عينان على الطريق" والموقعة باسم الناشر مثلا تكشف عن وضعية العمل. الكلمة تعلن أن مؤلف الكتاب

"عبدالله الطوخى" يغوص فى أعماق حياته لكى يبين لنا كيف يمكن أن يقهر شخص ما عوائق الجهل والخوف، ثم تذكر عملية المزج بين "الحقيقة" و"الفن" التى تميز العمل.

وبشكل أكثر مباشرة، نجد كلمة الناشر على غلاف "الخبز الحافى" تعلن أن النص سيرة ذاتية، وأنه عمل لا مثيل له، يحتل موقعا متميزا فى الأدب العربى الحديث والكلمة بتوقيع الروائى الفرنسى/ المغربى الطاهر بن چلون.

كذلك فإن كلمة الناشر على غلاف "الوسية" – وهى بدون توقيع– توضح لنا نوع العمل، وأنه "رواية" عن حياة شاب مكافح، وأنه هو المؤلف والبطل؛ أى أنها سيرة ذاتية فى قالب روائى(٣١).

٩- دوال على نوع العمل من خارج النص

موقف الجمهور القارئ من العمل الأدبى لا تحدده فقط الملامح الخاصة بالنص المكتوب، بل إن النقد والانتشار لهما أيضا نصيب فى العملية(٣٢)؛ فعلى أساس منهما يبنى القارئ توقعاته أو يكوِّن آراءه التى تحكم القراءة التالية. وفى حالة دارس الأدب، فإن المقابلات الشخصية أو المراسلات الخاصة مع المؤلف قد تؤدى الوظيفة نفسها من أجل إقامة عقد قراءة مقدما أو بأثر رجعى.

أمثلة: عندما يقرر مؤرخ أدبى أو ناقد أن عنوانا ما، بواسطة مؤلف ما، ينتمى إلى نوع أدبى بعينه، فإن هذه القراءة يمكن أن تصبح نموذجا. وهكذا عندما يصف "عبدالدايم" (١٩٧٥ ص١٣٤) "أيام الطفولة" بأنها "سيرة ذاتية"، أستطيع أن أعتبر ذلك "حجة" علمية لعمل الشىء نفسه، وكذلك فإن التصنيفات المتعددة لـ"قصة حياة" كسيرة ذاتية يمكن أن تستخدم على المنوال نفسه. (عبدالدايم: ١٩٧٥ ص١٣٤، شيخ موسى: ١٩٨٥، ١٩٨٦ ص٢٧، شرف ١٩٩٢ ص٥٨).

كما أن المعلومات الإضافية عن النص يمكن أن تكون ذات قيمة، وعلى الأخص فى حالة النصوص غير محددة النوع، وعندما سأل مؤلف هذا الكتاب "حنا مينه" مباشرة عن وضعية "بقايا صور" والأجزاء المكملة له، قال "مينه" فى مراسلاته – بكل وضوح – إن الكتاب سيرة ذاتية، والشخصيات التى تظهر فى الأجزاء الثلاثة "هم

أشخاص حقيقيون يحملون الأسماء نفسها فى الحياة والواقع والنص". وفى الرسالة نفسها، التى كتبها لى يشبه "حنا مينه" كتبه (من ناحية النوع) بـ"الأيام" لطه حسين و"طفولتى" لمكسيم جوركى(٣٢). هذه العلامة الدالة على نوع العمل الأدبى، والتى هى من خارج النص يمكن أن تعتبر وسيلة لتفسير العمل من الناحية التوثيقية.

بيد أن القرار يظل بيد القارئ.. هل هو على استعداد للتصديق على ميثاق السيرة الذاتية أم لا؟ وهكذا فإن كل السير الذاتية، بدرجة أكبر أو أقل، تتأرجح بين حريات الإبداع الروائى (الخيالى) وقيود الواقع البيوجرافى. وبشكل نهائى فإن النوع الأدبى يستقر على فعل صدق. النقطة الأساسية هى اقتناع القارئ بالهوية النهائية بين مؤلف النص وراويه وبطله، وبمجرد أن يتأسس هذا الاقتناع، فلا يهم إن كانت قصة الحياة روائية (خيالية) أو حقيقية مهما كانت أساليب السرد.

هوامش الفصل الثالث

(١) "السلطنة" هى الجزء الثالث من "الوسية" كما جاء فى كلمة الناشر على غلاف طبعة ١٩٩٤.

(٢) حسب مفهوم ليچون LeJeune (1986-26) فإن السيرة الذاتية أشبه بصورة طيفية لنصوص تتراوح كلها بين الشفافية المرجعية والرغبة فى تحقيق الجمال الفنى، وهنا تلتقى السيرة الذاتية والرواية.

(٣) هناك قراءات أخرى للأيام وأديب عند كل من "Magrath" (1990: 194-197) وعبدالعزيز شرف (١٩٩٢ ص٦٣، ص٧١).

(٤) انظر (Dleverius 1993: 170-172) الذى يصف "عودة الوعى" بأنه كتاب مذكرات بهدف النقد الذاتى (Starkey 1987: 180-182).

(٥) ينتقد عبدالدايم بشده (١٩٧٥: ص٢٧٧- ص٢٧٨) اجتزاء "نعيمة" المتكرر لعبارات طويلة من مقالاته وتضمينها لسيرته الذاتية مباشرة، فى الجزء الثالث بخاصة.

(٦) ص٣٠، ٣٦، ٢٧، ٩٧، ١٣٧، مثلا.

(٧) كتب الكيلانى "الطريق الطويل" فى السجن محكوما عليه بسبع سنوات لعضويته فى جماعة الإخوان المسلمين، وفازت روايته بالجائزة الأولى فى مسابقة أدبية وهو سجين. من التناقضات السياسية فى مصر فى عهد عبدالناصر: أولا: هذه الرواية الأولى لسجين سياسى طبعت منها وزارة التربية والتعليم عشرة آلاف نسخة. ثانيا: قامت إدارة السجن بشراء بذلة جديدة للكاتب، وأرسلته بصحبة حراسة ليتسلم جائزته فى الاحتفال الرسمى المقام فى نادى القصة. وبعد تسلمها أعيد إلى الزنزانة. (مقابلة مع الكاتب ١٩٩٤/١/٦- انظر "لمحات من حياتى- الجزء الثالث- ص١٩٩، ٢٠٢، ٢١٢، ٢١٤، ٢٣١، ٢٤١).

(٨) الهامش الأول: "كان هذا الزلزال (١٩٢٧- فى فلسطين) تجربة مرعبه، ولقد وضعت بعض آثاره فى الفصل السادس من روايتى "البحث عن وليد مسعود"، ولذا ليس من الضرورى أن أتحدث عنه مرة أخرى هنا (ص٨٨). الفصل المذكور بعنوان "وليد مسعود يكتب الصفحات الأولى من سيرته الذاتية"(!). الهامش الثانى: "فى قصتى القصيرة "الجرامافون" والمنشورة ضمن مجموعتى" عرق وبدايات من حرف الياء" (١٩٥٦) سيجد القارئ كثيرا من التفاصيل الدقيقة عن تلك المرحلة من حياتى لن أكررها هنا. هذه القصة القصيرة ترجمها ديڤيد چونسون ديڤز فى مجموعة: Modern Arabic Short Stories: Oxford U.P., 1967, pp. 148-61.

(٩) انظر مقدمة الكاتب للبئر الأولى: "ولأترك على حاله ما صغته من طفولتى قصصا وأحداثا روائية، وللدارسين أن يستخلصوه ويفهموه كيفما شاءوا" ص١٢.

(١٠) يشير جبرا إلى رواية "يوميات سراب عفان" -بيروت ١٩٩٢- ومقالات "تأملات فى بنيان مرمرى- لندن ١٩٨٩- و"معايشة النمرة وأوراق أخرى" -بيروت ١٩٩٢- والمقابلات الشخصية فى "الاكتشاف والدهشة" -بيروت ١٩٩٣، وكما يقول "فإن تلك الأعمال لم تكن إلا استكمالا من نوع ما بصورة غير مباشرة لهذه السيرة (أى البئر الأولى) (شارع الأميرات ص٧، ٨).

(١١) الشطار (ص ٩٤).

(١٢) "بناء (....) يقوم على أساس من الحقيقة التى كانت، ولكن ليس على حرفيتها بأية حال". نشرت هذه المقابلة لأول مرة فى صحيفة "تشرين" اليومية ١٩٩٧/٣/١١.

(١٣) أعيد نشر هذه المقابلة "الرواية والبحر" فى كتاب حنا مينه: "كيف حملت القلم" (ص٩٥- ص١٢٦). كان قد حاوره عبدالرازق عيد، ونشرت فى مجلة "النهج"، ولا يذكر المصدر أى معلومات عن العدد الذى ظهرت فيه.

(١٤) لمحات عن تجربة العمل كطفل موجودة فى "القطاف" (ص٩) -الجزء الثالث من السيرة الذاتية.

(١٥) يقول "الخراط" إن شخصيات ترابها زعفران تمثل خليطا من أناس حقيقيين (فى ندوة عن السيرة الذاتية فى الأدب العربى- اكسفورد- ابريل ١٩٩٥).

(١٦) ليس كل القراء بالطبع يقبلون عقد القراءة المتضمن فى الأسماء المختلفة. البعض يفضل التركيز على دوال أخرى، ويقرأون الكتاب على أنه سيرة ذاتية رغم كل شىء؛ فتركيز الراوى على الذاكرة وقيمتها مثلا هما من مميزات السيرة الذاتية، وفى رأى النويهى (١٩٩٤: ٥٦) يهدد هذا الملمح الميثاق الروائى، ويجعل صوت ميخائيل يندمج ويتحول فى صوت الخراط/ المؤلف. للمزيد عن غيبة الشكل فى ترابها زعفران كنوع أدبى، انظر "النويهى ١٩٩٤ ص٣٤، ص٣٥).

(١٧) انظر فدوى مالطى دوجلاس (١٩٨٨ ص١٥، ١٠٨) عن استخدام الأسماء الشخصية فى "الأيام".

(١٨) هذه الملاحظة خاصة بالنسبة لطبعة ١٩٨٦ الموجودة فى حوزتى. لم يتيسر لى الحصول على الطبعة الأولى. اسم المؤلفة عائشة عبدالرحمن موجود فى الصفحة الأولى (وليس على الغلاف) يسبقه لقبها "الدكتوراه" ويعده اسم الشهرة "بنت الشاطئ" بين قوسين. يقول (١٩٨٢: ٦٨) C.Kooij إن الطبعة الأولى كانت مختلفة؛ حيث إن العنوان الفرعى كان "أسطورة الزمان" وليس "بين الحياة والموت"، حتى العنوان نفسه كان مختلفا وهو "على جسر" بدون ألف لام التعريف.

(١٩) الكنية "أبو خليل" والاسم الأول للابن البكر هو "خليل"، وبالطبع فإن كنية "أم خليل" تؤكد الشيء نفسه. الاسم الأوسط للمؤلف - وهو "حسن"- يدل على ان اسم والده أيضا كان "حسن".

(٢٠) يظهر الاسم في الصفحات رقم ٩٢، ١١٤، ١٢٦، ١٢٧، ١٣٦، ١٤٨، ١٥١، ١٧٥، ١٨٠، ١٨٥، ٢٠٥، ٢٨٧، ٢٩٠، ٣١٠، ٣٦١، ٣٦٨، ٣٧٢.

(٢١) هناك صور للمؤلف في ص١١٧، ١٥٠، ١٦٥، ١٧٨، ١٨٠، ١٨١، ١٨٥، ١٩٠، ١٩٤، ٢٠٦، ٢١٥، ٢١٧، ٢٢٧، ٢٤١، ٢٤٦، ٢٥٠.

(٢٢) يتكون مصطلح Paratext من كلمة نص text مسبوقة بـ بادئة (Prefix) هي Para ، والتي تعني "وراء" أو "شبه" أو "ذو صلة" أو بمحاذاة، كما نجده في بعض الصفات في الإنجليزية مثل: Paranormal وParamilitary وParamedical (Genette 1987: 7) وهكذا فإن عبارة Features of para-text تعني الملامح أو السمات الموجودة وراء النص والمشابهة له وذات الصلة به".

(٢٣) يقول عباس (١٩٥٦: ١٥٥) إن العنوان الأصلي للعمل كان "ذكريات الطفولة"، وهو عنوان أكثر وضوحا ودلالة على أنه سيرة ذاتية.

(٢٤) إنها يا سيدي أيام كأيامك عاشها طفل في القرية (ص٦).

(٢٥) نقابل في "الأيام" تنويعات مثل "الصبي" و"الفتى" و"الشاب". في "طفل من القرية" كلمة "الطفل" هي الأكثر تكرارا، وإن كانت "الصبي" قد ظهرت أكثر من مرة (ص١٣٥ مثلا).

(٢٦) هذه ليست قصة حياتي، وإن كان فيها كثير من حوادثها، والأولى أن تعد قصة حياة.

(٢٧) معلومات مستقاة من "الألسنية والنقد الأدبي" -بيروت- ١٩٧٩ لموريس ناضر، وكما نقلها عنه Allen (1987: 222-223). توقيع حنا مينه ليس موجودا في الطبعة الرابعة من "بقايا صور"، وهي الطبعة التي اعتمدت عليها.

(٢٨) في رسالة من حنا مينه بتاريخ ١٩٩٢/١١/٩ قال إن معنى "ماريانا" و"مريم" واحد.

(٢٩) كلمة "فلان" مستخدمة أيضا في "طفل من القرية" لسيد قطب.

(٣٠) هذه المقدمة مجتزأة من بداية (ص٨- ص٩) عمل آخر من أعمال السيرة الذاتية كتبه عبدالحليم (١٩٦١) بعنوان "رسالة العام الجديد"، ويبدو أنه لم ينشر إلا في عام ١٩٨٤.

(٣١) رواية تتناول حياة شعب مكافح وهو نفسه الكاتب والبطل؛ فهي إذن سيرة ذاتية في قالب روائي...

(٣٢) يسمى چينيت (١٩٨٧) الملامح الخارجية للنص الموازى الموجودة فى أى مكان خارج الكتاب le épitexte بينما الملامح الداخلية le péritexte، وكلها معا تكون le paratexte.

(٣٣) فى رسالة للمؤلف بتاريخ ١٩/١١/١٩٧٢.

الفصل الرابع

التطور التاريخي

إن أسئلة من قبيل: "متى، وأين، وكيف ظهرت السيرة الذاتية فى الأدب العربى لأول مرة؟"، هى بالطبع أسئلة وثيقة الصلة بسؤال رئيسى وهو: "ما السيرة الذاتية؟" ولكن الإجابات ستختلف باختلاف تعريفنا للنوع الأدبى؛ فإذا كان التعريف يعتمد على الشكل الأدبى ووظيفة النص، سيعتبر النوع حديثا، أما إذا كان يعتمد على فكرة التعبير عن الذات فإنه يكون قديما. الوعى الذاتى فى شكل أدبى أو غيره موجود من قبل ظهور الإسلام وبعده.

هذا الفصل من الكتاب، يقدم من منطلق شكلى، ملخصا لبعض مواد السيرة الذاتية (المادة الأوتوبيوجرافية) فى الأنواع المختلفة فى الأدب العربى القديم (الكلاسيكى)(١)، وهو ينطلق من أنه عند تناول تاريخ الأدب، لابد من أن نحتفظ بالأشكال القديمة للكتابة الذاتية (الشخصية) والكتابة الأوتوبيوجرافية الجديدة بمعزل عن بعضها، والدافع إلى ذلك هو بحث المصطلحات العربية التى نبدأ بها هذا العرض. وفى نهاية هذا الطرح يقدم الفصل موجزا عن الميلاد "الحقيقى" لهذا النوع الأدبى، مع الإشارة – على نحو خاص– إلى بعض الأعمال المهمة، والتى كانت بدايات أو إرهاصات مبشرة بتأسيس السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث.

١- المصطلحات الفنية

يشير "صبرى حافظ" فى دراسته عن نشأة الخطاب العربى السردى (١٩٩٣ ص٦٤) إلى أن الصراع الطويل للعربية المعاصرة مع الكلمات الجديدة من أجل الوصول إلى مفاهيم أدبية جديدة، أمر وثيق الصلة بالتغير فى الحساسية الفنية، ولما كان الأمر كذلك فإنه يعتبر تطور المصطلح جانبا مهما من تاريخ السيرة الذاتية. والجزء التالى من البحث ليس دراسة كاملة للظاهرة، إلا أنه يوضح ذلك الاختلاف بين مجموعة المصطلحات على الأقل، متمنيا أن أقدم دراسة معمقة عن تطور المصطلح فى وقت لاحق.

هناك منذ وقت طويل مصطلحان فى اللغة العربية للكتابة عن النفس، وهما: "سيرة" و"ترجمة"، ولعل الأول كان هو الأكثر استخداما، كما أنه أصبح يستخدم بعد ذلك كمرادف للثانى أيضا[٢]. ومن هذين المرادفين "سيرة" و"ترجمة" -أى بيوجرافى- تم تشكيل المرادف "أوتوبيوجرافى" كمركب من كل منهما ومن كل من الصفتين "شخصى" و"ذاتى"، والذى يعنى كل منهما "خاص" و"من صنع الشخص نفسه" و"شخصى"، وهكذا يكون لكلمة "أوتوبيوجرافى" أربعة مرادفات على الأقل هى: ترجمة ذاتية، وترجمة شخصية، وسيرة ذاتية، وسيرة شخصية، ومن بينها يبرز "سيرة ذاتية" كمصطلح هو الأكثر شيوعا الآن.

لم أتمكن من أن أجد معلومات دقيقة عن أول استخدام لهذا المصطلح، ولكن المؤكد أنه حديث؛ حيث لم يكن قد ترسخ قبل خمس عشرة سنة، كما أنه ما يزال فى حالة عدم استقرار (Philipp 1979- 123 و١٩٩٣– ٥٧٨) و(Shuiskii 1982- 111) و(بدران ١٩٩٢– ٢٧٤، ٢٩٠)[٣]، كذلك فإن النقاد العرب يشعرون دائما بأنهم فى حاجة لأن يشرحوا لقرائهم المعنى الفنى للمصطلح، ويجدون أن إحدى الطرق لذلك هى استخدام المصطلح المكمل: "السيرة الغيرية" فى مقابل "السيرة الذاتية". أما أحد أسباب عدم الوعى بين بعض القراء بمعنى "السيرة الذاتية" كمصطلح؛ فهو أن المفهوم العربى الكلاسيكى لكلمة "بيوجرافى" لم يفرق بين ما يكتبه شخص ما عن نفسه وما يكتبه عن شخص آخر. ومن وجهة نظر أدبية فإن هذا الفرق لم يكن موجودا بالنسبة للقارئ فى العصور الوسطى؛ فكلا النوعين من "البيوجرافى" كان يسمى "سيرة" أو "ترجمة"، ومن هنا فإن المعنى الدقيق للترجمة المستعارة من "الأوتوبيوجرافى" الأوروبية أى "السيرة الذاتية" لم يكن واضحا بالنسبة لجمهور القراء.

وفى الأعمال التى ندرسها هنا نجد أن "سلامة موسى" كان أول من استخدم مصطلح "سيرة ذاتية" لتوصيف نصه الخاص، ونجد ذلك فى تقديمه لكتابه "تربية سلامة موسى"، فهو يصنف الكتاب بأنه "سيرتى" دون تحديد لصفة السيرة (ص٩)، إلا أنه يقول إنها "سيرة ذاتية" (ص٧)، وبالرغم من ذلك فإن المضمون يجعل الترجمة الدقيقة لهذا المصطلح أمرا صعبا؛ فهو يقول أولا: "وواضح أن كل سيرة يرويها صاحبها يعيبها نقص هو الذاتية". ووجود كلمة "الذاتية" فى عبارته كاسم وليس

كصفة، يدل على أنها تعنى "ذاتية" بالفعل، كما يتضح ذلك أيضا عندما نجد سلامة موسى فى الصفحة نفسها يقارن بينها وبين "الموضوعية"، وهى من خواص "البيوجرافى" التقليدية(٤)، وعندما يكمل العبارة بقوله: "وقد يعيب السيرة الذاتية أيضا أن مؤلفها لن يبوح بكل ما يعرف" يصبح فهمنا للمصطلح بمعناه الفنى محل شك، ومن عبارة أخرى فى النص بعد ذلك نعرف أن كلمة "سيرة ذاتية" لم تكن من بين قاموس سلامة موسى فى ١٩٤٦ و١٩٤٧؛ فهو عندما يذكر "الأوتوبيوجرافى" الخاصة بـ"هافيلوك إيليس Havelock Ellis "حياتى: ١٩٤٠) وبزوجته، نجده يقدم تلك الكتب باعتبارها "سيرتهما كما كتبها كل منهما"، وهو ما يبدو تعبيرا معقدا سببه عدم وجود مصطلح محدد (ص١٦٤).

وقبل نحت مصطلح "سيرة ذاتية" فى اللغة العربية كان مصطلح "مذكرات" هو المستخدم – بدلا منه – بمعنى "السيرة الشخصية"، وهكذا يبدو أن مصطلح "مذكرات" أقدم من "سيرة ذاتية" فى اللغة العربية، بالرغم من أنه حديث أيضا ولا وجود له فى أى معجم عربى قديم. (Cheikh Moussa: 1985- 86: 24)، وربما تكون كلمة "مذكرات" مستعارة من الكلمة الفرنسية "memoirs" التى ظهرت فى مصر خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر. (Hausler 1990:3)، وهى ما تزال المصطلح الفنى المقابل لـ"memoirs" كنوع أدبى مختلف عن السيرة الذاتية، ويذكر "بروكلمان– Brockelmann 12 عنوانا عربيا يبدأ بالمصطلح كان أوله قد صدر عام ١٩٠٥ GAL) (SIII: 309, 383, 989- 90، فى بعض تلك العناوين نجد أن "مذكرات" تعنى: "notes" أو "reports" كما فى "مذكرات من زيارة طور سيناء" (١٩٦٢) لشفيق باشا، وفى غيرها نفاجأ بأننا أمام أعمال روائية.

وفى عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين ازدهر فى مصر نوع أدبى من قصص الحياة الروائية، التى كانت – بشكل عام – تحمل عنوان "مذكرات"، وكان المؤلفون المزعومون لتلك المذكرات إما شخصيات هامشية فى المجتمع، مثل النشالين والعاهرات والمنتحرين ومدمنى المخدرات، أو من الناس العاديين كالحوذية والخدم وغيرهم. وكانت مذكراتهم أو ذكرياتهم تنشر عادة مسلسلة فى الصحف، ثم على هيئة كتاب، غالبا ما يكون صغيرا .. فى حدود مائة صفحة أو أقل. "مارتينا هوسلر Marti-

na Hausler التى درست الظاهرة (١٩٩٠) لا تعتقد بوجود حياة حقيقية لمثل أولئك الأشخاص على أية حال، وهى تعتبرها حكايات من الخيال، كما تستطيع أن تشير إلى مؤلفين حقيقيين لها، والذين كانوا دائما هم المحررون. أما الجمهور المستهدف فكان هو القارئ البرجوازى المتشوق لقراءة قصص مثيرة عن المجرمين وعن شخصيات من الطبقة الدنيا فى المجتمع. وهكذا فإن السيرة الذاتية الخيالية (fictive) كانت تُغَذَّى دائما بواسطة الثغرات الواسعة الموجودة بين الطبقات، وكان أحد أهدافها لتبرير وجودها هو كشف بؤس الفقراء، أى النقد الاجتماعى، وهناك هدف آخر - كما تقول "هوسلر" - هو التعبير عن الوطنية المصرية بإبراز جدارة ومزايا العامية كوسيلة للتعبير الأدبى، وقد كان معظم تلك المذكرات مكتوبا بالعامية المصرية.

على أن "هوسلر" لم تشغل نفسها ببحث أهمية تلك الأعمال فى ظهور السيرة الذاتية العربية، ويبدو أنها تحاول أن تخبرنا -على الأقل- أن المفهوم لم يكن بعيدا أو غريبا، ما دامت قصة الحياة الخيالية هى "محاكاة ساخرة" لحياة حقيقية، لكن الشخصية الخيالية للمؤلف وحياته الداخلية لم يكن لهما علاقة بالقصة التى كانت غالبا تعبر عن أحداث فى الحياة ليس إلا. (Hausler: 1990: 225) ومن هنا ربما يكون من الخطأ النظر إلى النصوص كدليل على اهتمام أو رغبة فى الكتابة الذاتية فى المقام الأول. والسؤال هو ما إذا كان من الأفضل أن نترجم مصطلح "مذكرات" إلى "سيرة ذاتية" أو "ذكريات". من جانبها تعتقد "هوسلر" أن الفارق لم يكن فى الاعتبار آنذاك، وأن المصطلح كان يطبق على النوعين. (Hausler 1990: 4).

هذا الاستخدام المزدوج مستمر إلى اليوم أيضا؛ فمصطلح "مذكرات" يستخدم عادة بشكل تبادلى مع "سيرة ذاتية" و"ذكريات".(Philipp 1993: 578)، ولابد من أن نتذكر أن الجزء الثالث من "الأيام" ظهر فى الأصل كـ: "مذكرات طه حسين"، والمفترض أن العنوان يعنى "السيرة الذاتية لطه حسين" بالقدر نفسه الذى يعنيه عنوان "ذكريات طه حسين"، وكما يقول Cheikh Moussa (1985- 86: 25)، نجد هناك مثالا آخر على "المذكرات" التى قصد بها أن تكون "سيرة ذاتية" بدلا من "ذكريات"، وهو "مذكرات جورجى زيدان"، وواضح فى هذه الحالة أن المحرر، وليس المؤلف، هو الذى اختار العنوان، وعندما قام فيليب Philipp بترجمة العمل إلى الإنجليزية جعله "السيرة الذاتية لجورجى زيدان".

وهناك أيضا حالة "رحلة صعبة.. رحلة جبلية". فى الصفحة الأولى -الطبعة الأولى- نجد أن كلمة المحرر تصف/ تصنف النص بأنه: "أصدق وأرقى وأجمل مذكرات كتبتها أديبة عربية فى هذا العصر، وهى تستحق أن توضع إلى جانب أهم المذكرات المعروفة فى الأدب العربى مثل أيام طه حسين وزهرة العمر لتوفيق الحكيم" ولكن، ألا يكفى هذا الاقتباس لكى نعتبر المذكرات سيرة ذاتية؟ إلا أن إشارة فدوى طوقان فى النص إليها كمذكرات يوضح لنا تداخل المصطلحين (ص٢٠٦).

وعلى العكس من ذلك، فإن مصطلح "السيرة الذاتية" يستخدم أيضا للمذكرات، ويوجد مثال على ذلك فى دراسة للمذكرات السياسية المصرية كتبها المؤرخ عبدالعظيم رمضان بعنوان: "مذكرات السياسيين والزعماء فى مصر" (١٨٩١: ١٩٨١)، وفى هذا العمل تعبر كلمة "مذكرات" عن مادة لها طابع كتابة السيرة الذاتية (مادة أوتوبيوجرافية)، يقسمها المؤلف - بشكل عام - إلى ثلاثة أجناس أدبية هى: "يوميات" و"سيرة ذاتية" و"ذكريات"، كما أن المصطلحات الإنجليزية متضمنة فى النص العربى لتوخى الدقة. (عبدالعظيم رمضان: ١٩٨٩ ص٢٢، ص٢٣).

كما نجد مثالا آخر على التوسع فى استخدام المصطلح فى الذكريات التى كتبها الأمير والشاعر والسياسى الدرزى شكيب أرسلان (١٨٦٩- ١٩٤٦)، وعندما نشرت بعد وفاته بمناسبة الذكرى المئوية لميلاده كتب الناشر على الغلاف أنها "سيرة ذاتية" (١٩٦٩)، بينما نجد الكاتب يقول فى مقدمته إنه ليس معنيا بالأسرار والأحداث المجهولة لحياته الخاصة فى تلك "الرواية"، وإنما هو معنى بالأمور والشئون السياسية العامة، وإن هدفه هو تقديم معلومات تاريخية جديدة فى تلك المجالات. وهكذا يكون مشروعه الأدبى هو مشروع "مذكرات" سياسية، وليس "سيرة ذاتية" ص٢٠ وص٢١).

من تلك الأمثلة وغيرها نجد أن اختيار المصطلح الفنى ليس أمرا سهلا، كما أنه ليس أمرا واضحا بذاته، وبهدف الاطمئنان نجد أحيانا جمعا بين التعريفين؛ ففى طبعة جديدة من كتابات "أوتوبيوجرافية: لمحمد عبده نجد أن عنوانها هو "سيرة ذاتية" (١٩٩٣).

وفى كثير من الأمثلة السابقة نجد أن هناك ميلا للنظر إلى مصطلح "سيرة ذاتية" على أنه كتابة عن الذات بشكل أكثر تفصيلا مهما كان النوع الأدبى الذى تتخذه هذه الكتابة، وهو استخدام شائع أيضا فى النقد الأدبى. يقول "عبدالدايم" مثلا (١٩٧٥ ص٢٠، ص٢١) إن "الترجمة الذاتية" قد تأخذ أشكالا متعددة، أحدها يسمى "يوميات" وغيره "ذكريات"، وغيره "اعترافات"، وغيره "رسائل"، وآخر يسمى "رواية" تحت شروط معينة. ويقسم "ماهر حسن فهمى" (١٩٧٠ ص٢٣٠، ٢٣٧، ٢٣٨) السيرة الذاتية إلى الأقسام نفسها مثلما يفعل "عبدالدايم"، ولكنه يضيف "الوصايا" و"الأحاديث الصحفية" و"الرحلات" بالرغم من أنه يقول بوجود "سيرة ذاتية كاملة".

الأمثلة السابقة كلها تصور لنا كيف أن مصطلح "سيرة ذاتية" يدل أحيانا على العنصر "الأوتوبيوجرافى" فى النص الأدبى، وباستخدامه على هذا النحو يمكن أن يستخلص الناقد "السيرة الذاتية" لكاتب ما من أى سرد مكتوب مهما كان خياليا. وهكذا يجد "فهمى" فرصة (١٩٧٠ ص٢٨٦، ص٣٠٤) لأن يعرض السيرة الذاتية لأولئك الكتاب المصريين الذين يمارسون لعبة التخفى فى أعمالهم الروائية، ويمكن القول إن ما يفعله "فهمى" هو أنه يعزل العنصر "الأوتوبيوجرافى"، ويتحقق منه فى بعض الروايات المصرية الشهيرة، وبذلك فإنه يضم تلك الأعمال إلى السيرة الذاتية كنوع أدبى.

الأسلوب الذى يتبعه "فهمى" ليس غريبا أو غير مألوف؛ فكثير من الروايات العربية يحمل مضمونا "أوتوبيوجرافيا" واضحا، وعادة ما يتناول النقاد تلك الأعمال فى علاقتها بالسيرة الذاتية(٥).

أحد أسباب هذا الخلط – كما سبق أن بينا فى الفصل الثالث – هو الشبه بين الرواية والسيرة الذاتية. وهناك تفسير آخر لكثرة استخدام مصطلح "سيرة ذاتية" بالمعنى الأوتوبيوجرافى، وهو –فى رأيى– عدم القدرة على نحت مصطلح أو استخلاص معنى فى العربية من مصطلح "سيرة ذاتية" يدل على ذلك. وهكذا نجد محمد براده (١٩٩٦ ص٥٥) يسمى هذا النوع الأدبى بـ"السيرة الذاتية"، بينما يترجم "The Autobiographical Pact" إلى "الميثاق الأوتوبيوجرافى".

على أن الحالة العربية ليست فريدة فى هذا المجال: حيث إن المصطلح نفسه فضفاض فى الممارسة النقدية فى الغرب أيضا. بعض السير الذاتية الباكرة فى الأدب الإنجليزى كانت تسمى "مذكرات"(٦). من ناحية أخرى نجد "روسو" يسمى قصة حياته "اعترافات". وبالرغم من ضخامة النتاج الأوتوبيوجرافى الفرنسى، إلا أن الاستخدام المحدد كمصطلح "أوتوبيوجرافى" كان مترددا؛ فالتفكير فى التفرقة بين المذكرات والسيرة الذاتية - كنوع أدبى - كان موجودا منذ ستينيات القرن التاسع عشر، ولكن عند نهاية القرن كان مصطلح "مذكرات" هو المستخدم بشكل مرن وعلى نحو متضمن فى مصطلح "السيرة الذاتية"، بالإضافة إلى أن الحساسية الجديدة ما زالت تربط بين النوعين، وإلى يومنا هذا ليس هناك بالفعل "سيرة ذاتية" بالفرنسية يحمل عنوانها أو عنوانها الفرعى ذلك المصطلح، بل إن هناك الكثير الذى يحمل مصطلح "مذكرات" (May 1979: 118-121) و(Lejeune 1986: 42) ، وهناك مسمى فرنسى شائع آخر وهو "ذكريات Souvenir "، والذى نجده كذلك فى نصوص عربية(٧)، وهكذا نجد أن المسمى المقترح للنوع مختلف عن النوع نفسه.

بالإضافة إلى ذلك فإن كثيرا من السير الذاتية العربية لا يوجد فى عناوينها ولا فى عناوينها الفرعية أى ذكر لمصطلحات فنية على الإطلاق، ولكن بقدر ما للعنوان والعنوان الفرعى من تأثير على عملية التلقى (Genette 1987: 54-97)، يتم استخدام وسائل أخرى للتأكيد على قراءة السرد بما يتفق وميثاق السيرة الذاتية، وبدلا من مصطلحات مثل "سيرة ذاتية" أو "مذكرات" نجد كلمات وعبارات صريحة من قبيل "قصة حياة" و"حياتى" و"الحمد لله هذه حياتى" و"لمحات من حياتى" و"سطور من حياتى" و"شرائط ملونة من حياتى" و"أوراقى... حياتى" و"حكاية عمر" و"سجن العمر"(٨)... وكلها عناوين أوتوبيوجرافية حسب تعريفنا.

كما تبرز المذكرات العربية بعض عناوين من النوع نفسه كذلك(٩)، الأمر الذى يبين لنا مرة أخرى أن الحد الفاصل بين الذكريات والسيرة الذاتية ليس واضحا، كما يدل - فى الوقت نفسه - على التحولات التى تحدث بين الأنواع الأدبية.

وعلى الطرف الآخر من منظور النوع، وعلى مستوى العناوين والعناوين الفرعية توجد تبادلات متعددة بين السيرة الذاتية والرواية أيضا، الأمر الذى نجده فى

عنوان فرعى مثل "رواية حياة" على غلاف السيرة الذاتية لعبدالله الطوخى "عينان على الطريق". وبما أن كلمة "رواية" هى المقابل العربى لكلمة "novel"، وبما أنها تعنى أيضا "قصة" أو "حكاية" بشكل عام، وعندما يكون العنوان الفرعى "رواية حياة"، فإن الأمر يبدو ملتبسا. العنوان يعنى أن العمل "حكاية حياة"؛ مما يعطى تداعيات لسيرة ذاتية، كما أنه يعنى فى الوقت نفسه "رواية حياة"، وهو مالا يعطى التداعيات نفسها(١٠). هنا – وفى حالات أخرى مشابهة – يبدو مصطلح "رواية" أكثر فائدة كعلامة دالة على الادعاء والطموح الأدبى أكثر مما هو دال على نوع أدبى.

وبشكل عام، فإن السيرة الذاتية العربية تحمل عناوين فرعية غامضة، وهى تدعى بتلك الحيلة أن تكون رواية وسيرة ذاتية فى الوقت نفسه. "الخبز الحافى" لمحمد شكرى تحمل عنوانا فرعيا "سيرة ذاتية روائية"، كما نقرأ على كتاب عبدالكريم غلاب "سفر التكوين" عنوانا فرعيا هو "سيرة ذاتية– رواية".

وهناك إستراتيجية شائعة، وهى وضع كلمة "رواية" فقط كعنوان فرعى لتحديد النوع(١١)، وحيث إن الكلمة غامضة وملتبسة – كما أسلفنا – فإنها تبقى مصطلح ميثاق القراءة مشرعا. وإذا كان القارئ يفضل أن يفعل ذلك فبإمكانه أن يترجم المصطلح كرواية، وأن يقرأ النص على هذا الأساس، ومن ناحية أخرى يمكن أن تفهم كله "رواية" على أنها تعنى "حكاية" أو "قصة" وليس بالضرورة أن تكون خيالية. هذه الظاهرة ليست غريبة على الأدب العربى بالرغم من ذلك، فهى موجودة فى الأدب الفرنسى، كما لاحظها "ليجون" (١٩٨٦: ٤٢) الذى يفترض أن ظهور كلمة "رواية" على نص يوجد به علامات أو دوال أخرى على أنه سيرة ذاتية، سوف يجعل القارئ يفهم الكلمة –رواية– على أنها تشابه جزئى أو "تناظر"، وهى تعنى أن النص يعد بأن يُحْدِثَ الأثر نفسه كرواية؛ إذ إنه "يروى" مغامرات وعواطف بشكل يستثير القارئ، وهكذا فإن العنوان الفرعى يدل على "حكاية عاطفية" فى مقابل تبذل نصوص مرجعية أخرى وتفاهة الحياة العادية.

ولأسباب مشابهة و/أو تجارية، فإن كتاب السيرة الذاتية أو ناشريها غالبا ما يفضلون العناوين المفتوحة التى لاتحدد النوع الأدبى بشكل مباشر. بعض تلك

العناوين يحمل أحيانا مسحة شعرية، ويلفت القارئ إلى القصد الفنى للنص. وفى الوقت الذى يندر أن نجد فيه عبارة "سيرة ذاتية" كعنوان فى الأعمال الفرنسية، نجد تناميا فى استخدام المصطلح على أعمال كثيرة فى الأدب العربى بغرض تحديد أسلوب القراءة. وبينما لم تكن تلك العبارة الدالة تعنى الكثير بالنسبة للقارئ عند بداية ظهور هذا النوع الأدبى، إلا أنها الآن متصلة به، وتحمل معنى محددا، ومن هنا كان غيابها فى النصوص الباكرة وكثرة ظهورها فى النصوص الحديثة(١٢).

٢- القرائن الكلاسيكية

إذا كان النوع الأدبى -بطبيعة الأمور- قد ظهر أولا، وأن "اسمه" جاء بعد ذلك، فلابد إذن من أن يكون نحت المصطلح "سيرة ذاتية" قد جاء تاليا لظهوره فى منظومة الأدب العربى، ولكن هل يمكن لنوع أدبى حقيقة أن يسبق اسمه بألف عام كما هو الزعم أحيانا؟ لم يذكر دارسو الأدب العربى فى العصور الوسطى أى مصطلح فنى بمعنى "السيرة الذاتية". (عبدالدايم ١٩٧٥: ٣٢، ١٠٨) و(فيليب- ١٩٧٩: ١٢٣) و(الغامدى ١٩٨٩: ٢٧). وحسب رأى الكاتب فإن غياب ذلك من معجم الأدب العربى الكلاسيكى يعكس - بشكل منطقى - غياب السيرة الذاتية كنوع أدبى مؤسس. وإذا كان كثير من مؤرخى الأدب مازالوا يقولون بوجود سيرة ذاتية فى أدب العصور الوسطى، فذلك لأنهم يردون معايير اليوم الأدبية إلى الزمن الماضى، وهم بذلك يسيئون تفسير "القرائن" أو الدوال الأدبية، ويعدلون من "آفاق التوقع" الأصلية التى تحكم النتاج الأدبى والتلقى وقت إنشاء العمل، ويطمسون الحقيقة أو لعلهم يخترعونها، وهو الأمر الأسوأ. (.(Lejeune 1975: 311-341 وإذا كان لواحدنا أن يقبل مثل هذا الزعم فإن ذلك يعنى أن "السيرة الذاتية العربية الكلاسيكية" هى من نتاج الدارسين المحدثين، وتناولهم لأى نوع من الوثائق المكتوبة يحتوى على عناصر من التاريخ الشخصى أو الشأن الخاص واعتباره يمكن أن يرقى إلى أشكال أولية من السيرة الذاتية، ليس سوى رغبة فى إشهاره (Lejeune 1975: 113)(١٣).

و"الغامدى" فى أطروحة دكتوراه عن "النوع الأدبى المجهول" وهو السيرة الذاتية فى الأدب العربى الكلاسيكى يبدو على علم بذلك الفخ، إلا أنه - وبالرغم من

ذلك – يقع فيه؛ فهو يعترف نظريا بأهمية المنظور التاريخى عند تعريفه للأنواع الأدبية، ويجد ذلك ضروريا. (الغامدى: ١٩٨٩ ص٧، ص١٤)، إلا أنه فى التطبيق يتناول النوع باعتباره مطلقا، وهكذا يضع الغامدى (١٩٨٩: ١٤) تعريفا للسيرة الذاتية طبقا للحساسية الجديدة، ويزعم أنه يصلح للأدب العربى الكلاسيكى أيضا، والتعريف هو أن السيرة الذاتية: "تسجيل صادق وقصدى لمرحلة زمنية مضت (أو على الأقل لعدد من السنوات) وللتجارب والأفعال وآثارها المباشرة والبعيدة على الفرد"، وهذا التعريف يُمَكِّنه من استحضار كل أنواع قصص الحياة المختلفة مجتمعة، ولكننا بعد تقديم المادة نجده ينهى قوله بعبارة: "لم يكن هناك أية قواعد صارمة أو تقاليد تحكم شكل أو مضمون السيرة الذاتية (فى الأدب العربى الكلاسيكى) (الغامدى: ١٩٨١ ص٤١). ومن وجهة نظر شكلية، من الصعب أن يفهم المرء إمكانية الحديث عن نوع أدبى إذا لم تكن هناك قواعد مقبولة أو تقاليد يمكن أن يكتشفها مؤرخ الأدب أو الناقد حتى وإن كان "صالح الغامدى" (١٩٨٩ ص٢٤– ٢٨، ص٢٣٥– ٢٣٦) يحاول أن يفسر الطبيعة التاريخية للنوع الأدبى فى دراسته، فإن ذلك الوعى بالتطور والتغير لم يكن له تأثير على تناوله التاريخى فى الممارسة.

هذا الميل العام لإشهار وتكريس السيرة الذاتية كنوع أدبى كان له رد فعل مضاد من قبل "ميكويل" (Miquel 1983: 12-15)، فنجده ينتقد دراسة "روزنتال" "السيرة الذاتية العربية– Die arabische Autobiographie" بسبب المنهج الذى تتبعه، ويتساءل بالنسبة للعنوان مستنكرا: "لكن... أى سيرة ذاتية بالضبط؟!" "Mais quelle autobiographie justement?"، وبعد أن يراجع "ميكويل" المادة التى يوردها "روزنتال" يجد أنها عينة متنافرة من النصوص التى لا يوجد بينها سوى ملمح مشترك واحد وهو: "l'intervention de la première personne dans l'ecriture" "تدخل الشخص الأول –بضمير المتكلم – فى الكتابة".

كما يعارض "فيليپ" فكرة أن السيرة الذاتية نوع أدبى ينتمى للعصور الوسطى (Philipp 1993 576)، ويقول فى نهاية محاجته إن "السيرة الذاتية – بشكلها المحدد – لم تظهر فى الأدب العربى حتى القرن العشرين".

هذا النقد لا يعنى أن الدراسات التى تتبع النهج الدلالى دراسات عديمة القيمة؛ إذ إن معظمها- على العكس من ذلك- دراسات ممتازة كمرشد أو دليل وصفى لنصوص كلاسيكية عدة تنتمى إلى أنواع أدبية مختلفة، أو كدراسات للموضوعات، لكنها عند تجميعها لا تعطى صورة صحيحة عن تاريخ الأدب العربى: فهى - كنصوص سيرة ذاتية - لا رابط بينها، أو أن الروابط مختلفة منذ البداية، وكما يقول "ليجون" (١٩٧٥: ٣١٦):

"لكن تقسيم الماضى من زاوية المعايير الحديثة والإيمان بالأداء، ليس من زاوية الأنواع الأدبية، بل من زاوية العناصر التى تؤلفها قد يكونان موقفين خصبين، انطلاقاً من اللحظة التى يتم فيها السيطرة عليهما جيدا"

“Mais la redistribution du passé en fonction de ecritères modernes qui les constituent, peuvent être des attitudes á partir du moment où elle sent bien controlées"

على أنه لاينبغى التفكير فى السيرة الذاتية العربية وكأنها قد خرجت إلى حيز الوجود هكذا" فجأة" أو على أنها جاءت من المجهول، فالتاريخ القصير لها، والذى يحسب ببضع عقود زمنيه هناك تاريخ سابق عليه يحسب بالقرون. الأنواع الجديدة هى دائما نتاج تغيرات حدثت فى النظام السابق، وهى نوع من التغير الإحيائى. والملامح التقليدية المعروفة تأخذ وظائف جديدة فى الأنواع الأدبية حديثة الميلاد، ومن هنا فإن الاستمرارية هى الأصل. **(Lejeune 1975: 316).**

وفى ذلك الكم الذى وصل إلينا من الأدب العربى الكلاسيكى نجد مادة أوتوبيوجرافية وفيرة؛ فطلاب التاريخ والدين يقدمون لنا نماذج كثيرة على هيئة سيرة حياة لرجال مشاهير وكتابات دينية مختلفة، والمادة الأوتوبيوجرافية موجودة فى "الأدب"، والنوادر فى كتاب" الأغانى" هى أحد المصادر الثرية، **(Kilpatrick :1991)**، و"طوق الحمامة" لابن حزم مصدر آخر(ضيف: ١٩٥٦ ص٣٧، ٤٠، ٤٣ والغامدى: ١٩٨٩ ص١٦ و١٩٩١ **Kilpatrick** وعبد الستار: ١٩٩٦ ص٥٨، ٦٧)، وعلاوة على ذلك كانت قصة الرحلة - قبل تقدم وسائل الانتقال والسفر - نوعا من قصة الحياة أيضا،

كما أن الشعر العربى القديم عامر بالذاتية، ويتجلى ذلك - كأوضح ما يكون - فى أنواع كثيرة منه مثل المراثى، وفيما يلى سوف أقدم موجزا اعتمدت فيه على مصادر ثانوية وعلى ترجمات لأعمال عربية كلاسيكية مشابهة للسيرة الذاتية الحديثة.

٣- سيرة حياة المشاهير

كانت سيرة الحياة معروفة فى تراث الأدب العربى فى العصور الوسطى، كما أن الأعمال التاريخية الأولى كانت عبارة عن مجموعات من سير الحياة، بالإضافة إلى أن التاريخ فى تلك المرحلة الباكرة كان فرعا من فروع اللاهوت الإسلامى وخاصة علم" الحديث"(١٤). كانت سيرة الحياة بالنسبة إليه أمراً مهماً؛ لأن أى" تراث" أو "سنة" نبوية تتكون من جزءين: سلسلة من الرواة الثقاة"/ الإسناد"، ونص/ "متن"، وكان تقويم ذلك أو نقده يركز على حسن سُمعة النقلة وعلى جدارة سلسلة النقل؛ لذلك أصبحت معرفة التاريخ الفردى لكل من رواة الحديث ضرورية من أجل تقويم صحة وسلامة المعلومات. بالإضافة إلى ذلك فإن الصراعات الفكرية الجامدة لإسلام العصور الوسطى كانت تُشَن غالبا باسم شخصيات أو مزايا أو عيوب فردية، وجاء ذلك لكى يؤكد أيضا الطبيعة التى لاغنى عنها للمعرفة البيوجرافية. من ذلك كله نجد أن السيرة الشخصية (بيوجرافى) كطريقة علمية، تمخضت عن" علم الرجال" الذى أصبح فرعا من علم الكلام الإسلامى(١٥).

وبمرور الوقت أصبح ذلك العلم" علم الرجال" نموذجا للمعاجم البيوجرافية لطوائف أخرى من العلماء مثل قارئى القرآن والمفسرين والقضاة واللغويين وغيرهم، كما نجده عند" روزنتال" (١٩٦٨ص١٠١) و"حتى" (١٩٧٠: ص١٩٤)، والغامدى (١٩٨٩ص٤٠) وأخيرا أصبح الأدب البيوجرافى يتضمن التاريخ العام كذلك. اهتمام جمهور القراء بعظماء الماضى أدى إلى نتاج وفير فى كتابة سير الحكام والمحيطين بهم مثل الشعراء والفلاسفة والأطباء، هذه المجموعات من السير كانت تقدم أول ما قدمت فى إطار إسلامى" الطبقات"، ووضعت المادة الأوتوبيوجرافية حسب تتابع الأجيال(١٦). بعد ذلك استخدم الأسلوب الأبجدى فى الترتيب، بالإضافة ذلك فإن

سيرة الحياة كانت هى الجزء الرئيسى من المادة فى الأنواع الأخرى من الكتابة التاريخية، مثل الأشكال الخاصة بالتدوين أو السلالة(روزنتال: ١٩٦٨ص٥٢، ٩٥، ١٠٣).

هكذا اعتمدت العلوم الإسلامية على السيرة، كما أن التاريخ العلمانى أخذ هو الآخر شكل السيرة الحياتية للمشاهير، هذه الحقيقة المزدوجة جعلت القيام بجمع البيانات الشخصية نشاطا مهما للدارسين المسلمين فى العصور الوسطى بصرف النظر عن مجالات تخصصهم، ومتابعة لهذا النشاط كان الدارس أو الباحث يسأل معاصريه عن سيرة حياتهم، إما مباشرة أو عن طريق الرسائل، ويجمع المعلومات، ويحتفظ بها للمستقبل، وكانت إجابتهم عن التساؤلات نوعا عاما من مادة أوتوبيوجرافية كلاسيكية، وعندما كان جامع البيانات يجد أن إسهامه الخاص فى العلم له ما يبرره، كان يقوم بإضافة مدخل عن نفسه إلى المجموعة التى يعمل عليها. وفى النهاية أصبحت تلك الممارسة تقليدا، وبذلك تطور عرف أدبى بين العلماء والدارسين فى العصور الوسطى، وخاصة بين النشطاء منهم فى المجال الدينى، وهو أن يقدموا لزملائهم أو لتابعيهم سيرة حياتهم لكى تكون المجموعات البيوجرافية دقيقة وحديثة. (روزنتال:١٩٣٧ص٣-٥) و(ضيف: ١٩٥٦ص٤٨-٥٢) و(الغامدى: ١٩٨٩ص١٤، ١٩٤، ١٩٦).

وبالرغم من ذلك، يبدو أن جمهور تلك الأيام لم يكن يهمه ما إذا كان الشخص المعنى هو الذى يقوم بتسجيل المعلومات والبيانات البيوجرافية، أو أن القائم بذلك شخص آخر. وسيرة الشخص أو ترجمته قد تكون مكتوبة(أو مملاة) بواسطة الشخص نفسه أو بواسطة شخص آخر، لايهم أيهما. كانت فقط مسألة ظروف أو ملاءمة. المضمون والهدف والوظيفة كانت واحدة بصرف النظر عمن يمسك بالقلم ليدوِّن، ومعظم النصوص التى يشار إليها كسيرة ذاتية هى مداخل فى معاجم أوتوبيوجرافية مملاة أو مكتوبة بواسطة الشخص الذى يتم تناوله فى هذا المدخل نفسه، ولكن الفرق المهم الوحيد بين تلك المداخل وغيرها، هو أن المداخل الأوتوبيوجرافية لا تتضمن تاريخ وفاة الشخص (الغامدى:١٩٨٩ ص١٨١).

وبفــحص الدليل الأدبى الذى يورده" روزنتــال" (١٩٣٧) و"ضــيف" (١٩٥٦) و"الغامدى" (١٩٨٩) نجد أن هناك- على الأقل- خمسة سير ذاتية فى معجم ابن أصيبعة": "عيون الأنباء فى طبقات الأطباء"[١٧]، كما نجد أربعة آخرين فى "معجم الأدباء" لياقوت[١٨]. هذه السير الذاتية كلها قصيرة، والحقيقة أنها لا تتجاوز عشر صفحات، وهناك حالات أخرى نجد فيها المؤلف يقوم بإضافة بيانات بيوجرافية عن نفسه، وهنا تقابلنا أسماء: "ابن بلوقين" (المتوفى فى ١٩٠٤)[١٩] و"عمارة الحكمى" (المتوفى فى ١١٧٤)[٢٠] و"أبو شامه" (المتوفى فى ١٢٦٦)[٢١] و"لسان الدين بن الخطيب" (المتوفى فى ١٣٧٤)[٢٢] و"ابن خلدون" (المتوفى فى ١٤٠٥)[٢٣] و"الجزرى" (المتوفى فى ١٤٢٩)[٢٤] و"ابن حجر العسقلانى" (المتوفى فى ١٤٤٩)[٢٥] و"السخاوى" (المتوفى فى ١٤٧٩)[٢٦] و"السيوطى" (المتوفى فى ١٥٠٥)[٢٧] و"ابن الدايبا" (المتوفى فى ١٥٣٧)[٢٨]. ترجماتهم شديدة الإيجاز، ولكنها مهمة أحيانا، وتعريف "ابن خلدون" مثال كلاسيكى دال على السرد الأوتوبيوجرافى الطويل؛ إذ إنه يغطى حوالى ثلاثمائة وثمانى صفحات من نسخته المطبوعة. (Merad 1956: 58) و(الغامدى: ١٩٨٩ ص١٢٤).

وهدف كل أولئك الكتاب من سيرهم/ ترجماتهم - طالت أو قصرت - هو الإعلام أو التفاخر بعلمهم وعملهم المهنى، وهذا يعنى أنها تعول على المعلمين الذين تعلموا عليهم والنصوص التى درسوها والشعراء الذين جلسوا إليهم والعطايا التى حصلوا عليها.. وقبل ذلك كله على الكتب التى ألفوها[٢٩]. أما هدف النص فلم يكن أبدا تقديم صورة عن تطور الذات الداخلية وتتبع تاريخ الشخصية ولا تصوير الحياة اليومية، وهو ما ينتظره القارئ من السيرة الذاتية إذا كانت تعتبر وسيلة لذلك.

وكانت السيرة/ الترجمة تظهر أحيانا كنص مستقل، ولكنها أيضا تظل وثيقة الصلة بعلم الكلام الإسلامى أو العلم التاريخى[٣٠]؛ فعلى سبيل المثال عندما أصبح من عادة واضعى المعاجم البيوجرافية أن يضمنوها مدخلا عن أنفسهم (وغالبا عن ذويهم) بدأ البعض يكتب أيضا سيرة ذاتية مستقلة (روزنتال: ١٩٣٧ ص٣٣)، لكن حتى فى النص المستقل كانت "الذات" مجرد عملية أداء اجتماعى. نمط الموضوع بقى كما هو وبالمكونات نفسها: سلسلة النسب وتاريخ الميلاد والمعلمون والكتب التى

درسـها الشـخص والمناصب التى تقلدها وأسـفـاره وتدريسـه ونتـاجـه الأدبى. كـان القـصـد فى الأسـاس توثيـقـيـا وأدبيـا، وهناك ملمـح عـام وهو الوثيـقـة المقـحـمـة بين الصـفـحـات. ابن خلدون مثلا فى "التـعريف" يضـع مراسـلاته العـديدة مع زمـيله ابن الخطيب الغرناطى، كما يضم الكثير من الأحاديث والقصائد؛ حيث نجد مالا يقل عن مـائة وخمسين بيتا من الشعر ومائة وأربعين صفحة من الرسائل والأحاديث فى ذلك العمل. (Merad 1956: 60) وعندما تضاف الاستطرادات الأخرى نجد أن ثلثى التعريف بالفعل لا صلة لهما بقصة حياة ابن خلدون بالمرة.(Merad 1960: 60) ، ومن هنا فإن القارئ العادى لايصل إلى شيء من قراءة ما يسمى بالسيرة الذاتية لابن خلدون لو أنه قـرأها بتـوقع أدبى حـديث، وكـمـا يقـول "طـالبى" فـإن الإطلاع على ابن خلدون لايعطينا رؤية عميقة لفكر المؤلف نفسه، وإنما يقدم لنا شـخصيته الخارجية، وهكذا لاتوجد وسيلة لمعرفة ماذا كانت مقاصده الحقيقية. ويقول "Merad" الشيء نفسه:

ومن ثم يمكننا استنتاج (....) أن التـعريف لايسـتجيب تمامـا لاسم السـيرة الذاتيـة (....) لأنه يبـدو لنا من الواضح أن ابن خلدون قلمـا طرح على نفسـه تحليل ذاته فى كتابه وتوضيح نفسه فيه تحت وجهه الحقيقى.

Nous pouvons donc conclure, (...), que le Ta'rif ne répond pas pleinement à l'appelation d'autobiographie (...) car il nous apparaît clairement qu'Ibn Khaldûn ne s'était guèrP proposé de s'analyser dans son liver et de s'y montrer sons son vrai visage; (1956: 63)

فى النصـوص الكلاسـيكية إذن، نـحن لسنا أمـام سيرة ذاتيـة حـسب تعـريفنا للنوع الأدبى الذى نعرفه، وإنما نحن أمام أشكال مختلفة من السرد الشـخصى ترفده احتيـاجات أخرى ومـوجهة نحو أغراض أخرى، ويلخص "ميكويل Miquel" الأمر على النحو التالى:

"ومن ثم فإن السيرة الذاتية مستحيلة، غير ممكنة، وابن خلدون نفسه – وهو عظيم بين أكبر العظمـاء– لن يسمح لنا، القرن الخامس عشر إلا بنموذج زائف للنوع الأدبى، زائف بحسب عاداتنا بالطبع؛ فالمسألة بالنسبة له ليست مسألة تقديم حميمية

حياة الرجل بقدر ما هى مسألة تقديم سيرة عمل المؤرخ، بعبارة أخرى إثبات شهادة هذا المؤرخ على التاريخ عبر الكاتب.

Autobiographie, donc, impossible, impensable. Ibn Khaldûn lui-même, grand parmi les plus grands, ne nous consentira, autour des années 1400 de notre ère, qu'un faux modèle du genre. Faux selon nos habitudes s'entend. Car, pour lui, il s'agissait de livrer moins l'intimité d'une vie d'homme que le curriculum vitae de l'historien, en d'autres termes de valider, à travers l'auteur, le témoignage de celui-ci sur l'histoire (1983: 12).

٤- الكتابات الدينية

للسيرة الذاتية الأوروبية خلفية معترف بها فى أدب الاعتراف المسيحى فى العصور الوسطى، كما أن هناك فكرة عامة، وهى أن اعترافات القديس أوغسطين (٣٥٤: ٤٣٠)، أسقف الهيبو فى شمال أفريقيا، هى النموذج البدئى للسيرة الذاتية حتى فى الأدب العالمى. وفى التراث العربى تحتل "اعترافات" الإسلامية لأبى حامد الغزالى (١٠٥٨– ١١١١) والتى تحمل عنوان "المنقذ من الضلال"[٣٢] المكانة المشابهة فى تاريخ الأدب الشخصى، إلا أن الكثير من القراء الأكفاء لايعتبرون "المخطط الإجمالى" الذى كتبه العالم الشهير والمصلح الدينى والمتصوف الكبير عن حياته، لا يعتبرونه سيرة ذاتية بالمعنى الدقيق (عباس: ١٩٥٦ ص١٣٦) و.(Hadgson 1974: 180-181) النوع الأدبى هنا هو الكتابات الدينية، والهدف منه فى هذه الحالة "جدلى" أو "حجاجى".

"المنقذ" هو بيان لتوجهات "الغزالى" إزاء الأفكار (الأيديولوجيات) الرئيسية فى زمنه ومجتمعه، والقصد منه هو إثبات تفوق فكرة معينة وهى "التصوف"، على الأفكار الأخرى، وبهذا الهدف يرسم المؤلف صورة لتطوره الروحانى الخاص، تكون نموذجا. هذه الصورة هى قصة الحياة المؤلفة من أجزاء متناثرة، والتى نقابلها فى النص:

الغزالى يصف سعيه على مدى حياته نحو الحقيقة المعصومة وشكوكه الباكرة والأزمة الروحية التى عانى منها بعد ذلك، والتى كانت أزمة وجودية جعلته يتقاعد من الحياة العامة فى بغداد، ويزهد فى النجاح، وينفصل عن أسرته، ويتحول فى النهاية من العقيدة التقليدية إلى التصوف. التاريخ الشخصى فى "المنقذ" وسيلة لجعل الحجج الدينية المصاحبة مقنعة، وليس غاية فى حد ذاته. (روزنتال: ١٩٣٧ ص١٥) كان الغزالى قد تخطى الخمسين من العمر وهو يكتب "المنقذ من الضلال"، وكان معنيا كذلك بالدفاع عن نفسه ضد الاتهامات والانتقادات الموجهة لسلوكه وآرائه، مقدما نوعا من الاعتذار.

التحول أيضا هو موضوع آخر للكتابة الشخصية فى التراث العربى مثلما نجد عند السموءل المغربى (المتوفى فى ١١٧٤)، وهو يشكل جزءا من "إفحام اليهود"[٣٣] الذى كتبه ضد اليهودية وهو أيضا "تفنيد"، كما أن الكتابة الدينية تعتبر التجربة الشخصية أفضل الحجج لذلك. السموءل ولد يهوديا، وهو ابن أحد الحاخامات. تلقى تعليما يهوديا، ولكنه تحول إلى الإسلام، وفى شرحه لأسباب هذا التحول فى العقيدة يقدم سردا مفصلا لخلفيته الشخصية؛ فمن يكون أفضل منه لإعلام الضالين بضلالهم؟ وهو عندما ينافح عن فضائل الإسلام ضد اليهودية فإنما يقوم بمهمة مزدوجة: أى الدفاع والهجوم، فهو يدافع عن نفسه ضد تهمة الكفر، كما يهاجم خصومه فى الوقت نفسه.

وإلى جانب الأهداف التفنيدية والاعتذارية[٣٤]، هناك هدف دينى آخر فى التراث العربى الإسلامى من رواية قصة حياة المرء، وهو "الحمد والشكر"؛ فالاعتراف بفضل الله ونعمائه واجب على المسلم، وهو الدافع وراء كثير من الكتابات الأوتوبيوجرافية فى العصور الوسطى (روزنتال: ١٩٣٧ ص٣٦، ٣٧) و(Mich 1962: 914) و(الغامدى: ١٩٨٩ ص٦٥-٦٨)، وهناك نص قرآنى يُسْتَشْهَدُ به دائما فى هذا السياق وهو "وأما بنعمة ربك فحدث"[٣٥]. وبتعليق حديث فإن هذا النص القرآنى يعنى أنك "إذا كنت مشمولا بنعمة الله فإن من واجبك أن تعمم هذه النعمة قدر استطاعتك. تحدث عنها وأشرك الآخرين فيها كما كان يفعل النبى الكريم[٣٦].(Ali n.d: 1753)

نجد إشارة إلى هذا النص فى عناوين أعمال ذات مضمون أوتوبيوجرافى مثل "التحدث بنعمة الله"(٣٧) للسيوطى، والمتصوف المصرى عبدالوهاب الشعرانى (المتوفى فى ١٥٦٥) وذلك فى عمله "لطائف المنن والأخلاق فى وجوب التحدث بنعمة الله على الإطلاق"(٣٨). كما يظهر النص كذلك فى ترجمة "أبو شامة" (المتوفى فى ١٢٦٦)، والذى يحرص على تضمين عمله عددا من الأحلام له ولغيره، ويؤكد على مكانته العلمية كحرص على الواجب الذى يحض عليه القرآن الكريم وهو التحدث عن نعمة الله(٣٩). وحمد الله على كرمه ونعمه هو كذلك هدف "كتاب الاعتبار" للأمير السورى أسامة بن منقذ (١٠٩٥– ١١٨٨)(٤٠)، حتى وإن لم يكن العمل كتابة دينية على وجه الدقة، فإن "أسامة" قد أملى قصة حياته لأسباب فلسفية أكثر مما هى كتاريخ رسمى، هدفه الواضح كان أن يعلم الناس، وهو أن الحياة مقدرة من قبل الله الذى يتجلى وجوده فى تقلبات الحياة. وبشكل ضمنى، فإن الشكر لله القوى القدير على تفضيل الإنسان على سائر مخلوقاته بنعمة الكلام والتفكير فى حياته على الأرض. (Miquel 1983: 39)وجاءت النتيجة كتابا فريدا فى تركيزه على شخصية "أسامة" نفسه، كتابا يقترب بروحه ولهجته كثيرا من السيرة الذاتية الحديثة، والحقيقة أنه يبدو كتابا فريدا فى التاريخ الطويل للأدب العربى الكلاسيكى.(Miquel 1983: 15-20, 7-43) ، لكن هذه المغامرة لصنع نوع جديد من الخطاب وهو التعبير عن التجربة الشخصية فى العصور الوسطى، هذه المغامرة لم يكن لها أى أثر فى تطور السيرة الذاتية الحالية؛ لأن "كتاب الاعتبار" قد نسى تماما، النسخة المخطوطة الوحيدة من الكتاب لم تكتشف إلا فى عام ١٨٨٠ على يد "ديرينبورج– Derenbourge" فى "مكتبة الأسكوريال" فى مدريد، وعندما نشر فى أوروبا لأول مرة (١٨٨٦) لم يكن "كتاب الاعتبار" يمثل تقليدا جديدا فى الأدب العربى، بل كان بمثابة عمل شاذ أو غريب يظل مثيرا لدهشة مؤرخى الأدب والقراء العاديين على السواء.

٥- كتب الأسفار والأعمال الجغرافية

يمكن اعتبار أدب الرحلات نوعا أدبيا معاصرا، كما يمكن القول بأن له جذوراً مؤسسة فى الأدب العربى القديم فى الوقت نفسه(٤١). من بين الأسماء الأولى المرتبطة

بهذا النوع هناك "ابن جبير الأندلسى" (١١٤٥- ١٢١٧) الذى ظل يسجل يوما بيوم، وعلى مدى عامين تقريبا، رحلة الحج التى قام بها إلى الديار المقدسة فى شبه الجزيرة العربية واصفا البلاد التى مر بها والبشر الذين التقاهم، أما النص الذى نتج عن ذلك فكان هو رحلته التى أصبحت نموذجا لكتب الأسفار.

هـذا النـوع أخذ بعدا جديدا مع وصف "ابن بطوطة" (١٣٠٤-١٣٦٨/ ٦٩ (أو ١٣٧٧)، الذى ظل على سفر دائم معظم حياته. استكشف "ابن بطوطة" معظم أرجاء العالم الإسلامى الواسع فى زمنه، بل ذهب إلى ما وراءه حتى الصين. ويرى "ميكويل- Miquel" أن الوصف الذى أملاه "ابن بطوطة" عن تلك الأسفار، والذى يتمحور حوله حياته المهنية والأسرية، يمثل خطوة مهمة فى التطور التدريجى للرحلة: من نوع علمى (علم) إلى نوع أدبى (أدب).

إن الطبيعة الشخصية للنصين (نص ابن جبير ونص ابن بطوطة) وبعض النصوص السابقة من الأدب الجغرافى، لا تكفى لكى نعتبرها سيرة ذاتية. (Miquel 1983: 14-15)، ومع ذلك فإنها تقدم لنا نموذجا لكيفية المزج بين وصف المجتمع والبيئة والملاحظات الشخصية، وكيفية دمج المعلومات ذات الصبغة العامة مع التجربة الذاتية.

وبعد فترة من الركود نجد فى القرن التاسع عشر طفرة فى "أدب الرحلة" الذى يأخذ أهمية جديدة كخطاب لتحديث العلاقات العربية بالغرب.

(Chejne 1962 b: 207-215)، وقد صنفت الأجيال التالية بعض كتب الرحلات والأسفار التى تتناول تلك الموضوعات كسيرة ذاتية، واعتبرتها الأعمال الأولى فى هذا النوع الأدبى، تلك هى الحال بالنسبة لـ"تخليص الإبريز فى تلخيص باريز" (١٨٣٤) لرفاعة الطهطاوى (١٨٠١-١٨٧٣) المترجم والرائد والمفكر الإحيائى، وهو العمل الذى سجل فيه انطباعاته عن الحضارة الأوروبية بعد أن قضى خمس سنوات إماما (١٨٢٦- ١٨٣١) لأول بعثة طلابية مصرية إلى فرنسا[٤٢]. وكثيرا ما يعتبر الكتاب الساخر "الساق على الساق فيما هو الفارياق" (باريس ١٨٥٥) للبنانى "فارس الشدياق" (١٨٠٤- ١٨٨٧) العمل الرائد فى هذا المجال[٤٣]. وبالرغم من ذلك، يظل تصنيف "الساق على الساق" كسيرة ذاتية محل تساؤل؛ إذ بالرغم من أنه مؤسس

على حياة المؤلف الخاصة وأسفاره إلى أوروبا، إلا أن القصة مكتوبة فى قالب روائى. (Cachia 1992: 406) ومن هنا نجد "پيليد- Peled" يرى أن "الساق على الساق" عمل روائى خالص، لا يمكن الحكم عليه بصدقيته، وإنما بإنجازه الفنى" (١٩٨٢: ٤٢)، كما يرفض بشدة تصنيف العمل كمقامة عصرية"(٤٤) ومع ذلك يرى "پيليد- Peled" إن هناك كتابا آخر للشدياق يحتوى على معلومات أوتوبيوجرافية يمكن التعويل عليها وهو "كتاب الرحلة الموسومة بالواسطة فى معرفة أهل مالطه"، والذى نشر في تونس فى عام ١٨٦٦ .

وهناك عمل آخر من القرن التاسع عشر يشار إليه دائما عند الحديث عن السيرة العربية وهو الوصف الذى كتبه "على باشا مبارك" (١٨٢٣- ١٨٩٣) لحياته وعمله، وهو موجود في المجلد التاسع من "الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة" (مجلدات ١٨٨٦- ١٨٨٩)(٤٥). هذا القاموس الموسوعى للتاريخ والجغرافيا المصرية يحاكى النماذج الأدبية للسيرة الكلاسيكية والأدب الجغرافى. Tomichie 1981: 17 و El Khitat و Brugman 1984:67.، وكما كان متبعا، فإن على مبارك الذى درس وتعلم ليكون طبيبا ومهندسا، ضمن قصة حياته المكتوبة فى عام١٨٨٩ كمادة للمعلومات عن مكان مولده "برنبال" (Philipp 1979: 124) و(ضيف ١٩٥٦: ١٠٥) و (Brugman 1984: 65ni) وبعد عام من وفاته تقريبا، اجتُزئ هذا القسم من الخطط ونُشر مستقلا بعنوان "تاريخ حياة على مبارك" (ضيف: ١٩٥٦ ص١٠٥ وفهمى: ١٩٧٠ ص٢٧٠ وعبدالستار: ١٩٩٦ ص١٠٦)(٤٦).

يركز النصف الأول من النص على تعليم "على مبارك"، بينما يحتفى النصف الآخر بإنجازاته العديدة فى الكبر عندما أصبح مسئولا. يخبرنا على مبارك عن الخلفية الاجتماعية لعائلته وتعليمه من سن السادسة وما بعدها ونشاطه كمهندس جُسُور وقنوات وكمسئول عن تطوير التعليم فى بلاده. وبعد بداية شخصية - كما يقول "فيليپ Philipp" 01979 ص١٢٤) يتحول السرد "على نحو متزايد ليصبح وصفا عاما عن الإصلاحات والابتكارات التعليمية". والواضح أن النص ذو طبيعة لاشخصية؛ لأن مؤلفه، كما يقول "كرابز Crabbs" (1874:118) ممثل محترم للتقاليد التاريخية الإسلامية فى العصور الوسطى"، ومن هنا نفهم النص باعتباره نصا تقليديا وليس عملاً إبداعيًا أو إرهاصاً بظهور نوع أدبى جديد(٤٧).

٦- أول سيرة ذاتية حقيقية

يرى "رينيه ويليك- Rene Wellek" و"أوستن وارن- Austin Warren" :1960) (270 أن أفضل طريقة لتعريف نوع أدبى جديد هى البدء بكتاب محدد أو بمؤلف كان له تأثير كبير ثم البحث عن أصدائه. وعملا بهذه الطريقة يصبح لزاما علينا أن نبدأ من مصر حيث "الأيام" لطه حسين هى نقطة الانطلاق. معظم النقاد ومؤرخى الأدب يعتبرون هذا العمل أول سيرة عربية فى ذلك السلك الأدبى (فيليب: ١٩٧٩ ص١٢٥، ١٩٩٣: ص٥٨٥، ص٥٨٦- حافظ: ١٩٩٠ ص٦٥، كيلباتريك: ١٩٩٢ ص٢٢٦)(٤٨).

ويقول "مهران" - على سبيل المثال (١٩٧٩: ص٣٥٧)- إن "الأيام" هى التى أثرت أكثر من أى عمل آخر فى فن السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث، وأن الكثير من الكتاب قد ساروا على درب "طه حسين" محاولين تحقيق مثل النجاح الذى حققه(٤٩).

"الأيام" سرد عن طفولة ومراهقة صبى من السهل التوحد بينه وبين المؤلف، الأمر الذى كان شكلا جديدا وأصيلا بالمقاييس العربية فى تلك الأيام، كما أن أحد الأوائل الذين قاموا بمحاكاة هذا المفهوم كان أديبا، قدر له أن يصبح أكثر شهرة كشهيد سياسى للإخوان المسلمين هو "سيد قطب" فى عام ١٩٤٦ نشر "سيد قطب" كتابا بعنوان "طفل من القرية" أهداه: "إلى صاحب كتاب الأيام.. الدكتور طه حسين بك. إنها يا سيدى أيام كأيامك، عاشها طفل فى القرية. فى بعضها من أيامك مشابه، وفى سائرها عنها اختلاف. اختلاف بمقدار ما يكون بين جيل وجيل، وقرية وقرية، وحياة وحياة، بل بمقدار ما يكون بين طبيعة وطبيعة واتجاه واتجاه... ولكنها -بعد ذلك كله- أيام من الأيام".

قبل سنوات قليلة، كان "المازنى" قد نشر فى عام ١٩٤٣ "قصة حياة" التى تصور سنوات المؤلف الباكرة فى القاهرة عند منعطف القرن، وهو كتاب غاص بأجزاء شديدة الحيوية، إلا أنه ينقصه نوع من الوحدة أو التماسك الذى جعل من "الأيام" عملا ناجحا، هذا النقص يجعل "قصة حياة" تبدو مزيجا من الصورة الشخصية والسيرة الذاتية. (انظر المصدر السابق ص٣٨، ٣٩)، ولكن العمل باستخدامه لبعض قواعد السيرة الذاتية على الأقل، يكون قد أسهم فى تأسيس النوع الأدبى الجديد.

وفى خمسينيات القرن العشرين انتشرت السيرة الذاتية كوسيلة للتعبير الأدبى فى العالم العربى، وفى منتصف العقد وصل النثر العربى فى المغرب إلى مرحلة جديدة متطورة ومهمه مع السيرة الذاتية لعبدالمجيد بن چلون (١٩١٩– ١٩٨١) وعنوانها "فى الطفولة"، وبصدور الجزء الثانى من العمل، فى أواخر الستينيات (من القرن العشرين) حقق الكتاب نجاحا كبيرا فى المغرب، وحيث إن الكاتب كان قد عاش وتعلم فى القاهرة لأكثر من خمس عشرة سنة فى الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من القرن الماضى، فمن المحتمل جدا أن يكون اختياره للسيرة الذاتية كنوع أدبى، قد جاء بإيحاء من بعض النصوص المصرية التى ذكرناها .(Gonzalez- Quijano 1979: 6)

وفى لبنان حقق المؤرخ واللغوى "أنيس فريحة" (١٩٠٢– ١٩٩٢) نجاحا أدبيا كذلك بكتاب فيه الكثير من الرمانسية والحنين إلى الماضى وأيام الطفولة بعنوان "اسمع يا رضا" (١٩٥٦)، وربما لا يكون هذا العمل هو أكثر السير الذاتية "نقاء"؛ حيث إن جزءا كبيرا منه عبارة عن وصف إثنوجرافى للحياة فى قرية جبلية، أكثر مما هو تاريخ شخصى، إلا أن النص يظل كبير الشبه بـ"الأيام" كقصة نشأة، لكى نعتبره حديثا فى مجتمع تقليدى. والمؤكد أن المؤلف كان يدرك ذلك؛ لأنه يقارن فى المقدمة بين كتابته عن تجربة طفولته وما صنعه طه حسين (ص١٢)[٥١]. وبصرف النظر عن أوجه الشبه من ناحية المضمون، يوجد هناك شبه أيضا بين النصين من ناحية الأسلوب؛ حيث يعتمد كلاهما على السرد الشفاهى[٥٢].

فى الوقت نفسه استمر السرد عن الطفولة بين الكُتّاب المصريين، فنجد السيرة الذاتية للكاتب الصحفى والنشط السياسى "إبراهيم عبدالحليم" تحمل عنوانا دالا وهو "أيام الطفولة" (١٩٥٥)، وليس العنوان فقط هو الذى يبدو مألوفا أو يستدعى إلى الذهن أيام طه حسين، وإنما بداية العمل أيضا؛ حيث نجد علاقة تناص مع النموذج. (انظر آخر ص١٤٦). وعندما نشر الروائى والكاتب المسرحى الشهير "توفيق الحكيم" نصا بعنوان "سجن العمر" فى عام ١٩٦٤، كان العمل من النوع نفسه، أى أنه كان دالا على الوضعية المرجعية للنوع الأدبى ومؤكدا لشيوعه[٥٣].

وبعد سنوات قليلة نشرت الأكاديمية والمفكرة الإسلامية المصرية "عائشة عبدالرحمن" سيرتها الذاتية "على الجسر" (١٩٦٧) باسمها المستعار وهو "بنت الشاطئ"(٥٤)، وهو أحد الأعمال الأولى التى كتبتها امرأة فى هذا النوع الأدبى. وفى بحثها عن الحركة النسوية الباكرة فى مصر اكتشفت "مارجو بدران" كثيرا من نصوص السيرة الذاتية التى كتبتها نساء قبل ظهور "على الجسر"، كما قدمت فى دراسة حديثة لها قائمة بتلك "المذكرات النسائية" المهمة (منها المنشور وغير المنشور) كما تقول. (Badran 1995: 319) إلا أنه بالحكم على ذلك - بناء على وصفها - نجد أن الأعمال لا تتناسب مع التعريف المحدد للسيرة الذاتية كما نطبقه فى هذه الدراسة. وقبل تقويم مكانة تلك الأعمال فى التاريخ الأدبى على النحو الصحيح، لابد من القيام بتحليلها(٥٥).

مما لا شك فيه أن كتابة المذكرات لها نصيب فى نشأة السيرة الذاتية الأدبية فى الأدب العربى، وقد أكد النوع الأدبى وجوده على امتداد خطوط عدة، كما كانت هناك أعمال أخرى مؤثرة إلى جانب "الأيام". وبوحى من كتاب "تربية هنرى آدمز" (١٩٠٧)، أصدر المثقف المصرى "سلامة موسى" بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة عملا سرديا جاء أقل "روائية" وأكثر صراحة من عمل طه حسين، أى أن عمل سلامة موسى كان أقل من رواية وأكثر قربا من المذكرات إذا جاز التعبير(٥٦)، وقد جعل عنوان كتابه "تربية سلامة موسى" (١٩٤٧) كما يعترف بكل صراحة بدينه لـ"هنرى آدمز" الذى ألهمه ذلك العمل الأدبى(٥٧). ويقف عمل "سلامة موسى" كنموذج معترف به، وكعمل تدشينى لخط متصل من السير الذاتية أكثر اكتمالا، إذا كنا نعنى بالاكتمال هنا أن تضم القصة مرحلتى النضج والشيخوخة معا.

فى هذا الخط من السير الذاتية التقليدية كما قد نطلق عليها، يمكن أن نجد "حياتى" لأحمد أمين (١٩٥٢)، والتى أصبحت أحد الأعمال المرجعية فى ذلك النوع الأدبى، وفى وقت ما، كان ذلك العمل لأحمد أمين يعتبر أهم سيرة ذاتية صدرت منذ "الأيام" التى نشعر بتأثيرها عليها. (ضيف: ١٩٥٦ ص١٢٠، عباس: ١٩٥٦ ص١٤٦-ص١٤٨، طوميشى: ١٩٨١ ص٦٩)(٥٨)، كما نجد فى "حياتى" بعض أوجه الشبه المهمة مع "تربية سلامة موسى". صفحاتها الأولى تحمل صدى لكتاب موسى. المؤلفان

يناقشان الموضوعات ذاتها، كما يعبران عن آراء مشابهة فى المقدمتين(٥٩)، هذا التشابه يبين لنا قواعد هذا النوع الأدبى التى ترسخت، إن لم يكن الأثر المباشر لنص على الآخر.

«سبعون» (١٩٥٠- ١٩٦٠)، السيرة الذاتية للكاتب اللبنانى ميخائيل نعيمة (١٨٨٩- ١٩٨٨) هى الأخرى سيرة ذاتية كاملة بشرط أن نتناولها كنص واحد وليس كثلاثة أجزاء منفصلة. وهى فى رأى "نچلاند- (Nijland (1975: 81" عمل أساسى يشتمل على بذور تطور النوع الأدبى فى المستقبل، ويقول إن "ميخائيل نعيمة قدم مع طه حسين وسلامة موسى أشكالا جديدة من السيرة الذاتية فى الأدب العربى". والمعروف أن "سبعون" عمل أساسى فى هذا النوع، وإن كنت أعتقد أن سبب ذلك هو مجالها الواسع أكثر مما هو أصالتها من ناحية الموضوعات التى تتناولها أو أسلوبها الفنى"(٦٠).

ويتطابق الوصف التاريخى الذى أقدمه هنا مع رؤية "فيليب" (١٩٩٣: ٥٧٣) التى ترى أن السيرة الذاتية العربية - كنوع أدبى - قد وجدت نفسها مع صدور "الأيام"، ثم وصلت إلى ذروة أولى فى الخمسينيات والستينيات من القرن الماضى، كما يمكن القول كذلك إن السيرة الذاتية العربية فى تلك الفترة قد حققت مكانتها كشكل معترف به، وإن النوع قد دخل المرجعية بشكل مؤسسى ارتقى من مجال الوثيقة إلى مجال الأدب، والدليل على ذلك أن الدراسات العربية للسيرة الذاتية والتى بدأ ظهورها فى خمسينيات القرن الماضى (العشرين)، سواء أكان الحافز عليها هو الدراسة الأساسية التى قدمها "روزنتال" للمادة الأوتوبيوجرافية التراثية فى الأدب العربى، أم التوجهات الجديدة فى النقد الأدبى فى الغرب، أم القدرة الإبداعية للكتاب العرب، أيا كان الحافز، فلاشك أن الاهتمام الأكاديمى بالسيرة الذاتية قد أسهم فى ترسيخها كنوع أدبى جديد. وكما يقول "ليچون: Lejeune (1975: 311-312)" "إن الدراسة الجامعية للأجناس الأدبية جد العلمية كما تزعم، إنما تنتمى هى أيضا بأسلوبها الخاص إلى المؤسسة، فهى غالبا ما تسهم فى بناء أو فى تعزيز ما تزعم أنها تحلله أو تصفه".

"L'étude universitaire des genres, si scentifique qu'elle se veuille, parti-

cipe elle aussi, à sa manière, a l'institution: elle contribue souvent à construire ou à consolider ce qu'elle prétend analyser ou décrire".

إلا أن هذه الدراسة بما تقدمه من أدلة ترى أن تقويم "فيليپ" (١٩٩٣: ٦٠١) مخطئ عندما يقول إن منتصف القرن العشرين كان يمثل ذروة أولى، بل وقمة كتابة السيرة الذاتية العربية كمًا وكيفًا؛ فمنذ خمسينيات وستينيات القرن المذكور والتنامى فى السيرة الذاتية فى الأدب العربى مستمر، كما أن ملاحظة "س.شويسكى: S.Shuiskii" (1982: 111) التى تقول إن عدد السيرة الذاتية فى الأدب العربى محدود تظل ملاحظة غير دقيقة، بل وتبدو الآن ملاحظة مضللة؛ فالزيادة المضطردة فى عددالإصدارات تدل على أن السيرة الذاتية من المتوقع أن تزداد نموا سواء من ناحية الكم أو الأهمية الأدبية.

فى هذا الخصوص، ونحن نحاول أن نرصد بدايات السيرة الذاتية العربية، لابد من بضع كلمات أخيرة عن المخطوطات التى لم تنشر، وعلاقة ذلك بالتطور التاريخى. هناك أيضا تقليد فى العالم العربى وهو الاحتفاظ بالسجلات الشخصية سرا، فى صورة يوميات مثلا، ولأسباب مختلفة فإن بعض تلك النصوص قد يكون ذا صبغة أوتوبيوجرافية واضحة. على أن المخطوطات التى لم تكتب بغرض النشر لاتنتمى للنظام الأدبى نفسه مثل النصوص المطبوعة، ومن هنا فهى ليست محل اهتمام هذه الدراسة.

لكن هناك استثناءات؛ إذ إن السجل الشخصى قد يُكتشف ويُنشر بعد رحيل الكاتب، وبمجرد نشره يجد مكانه فى منظومة الأنواع الأدبية، ويسهم فى تطورها، هكذا كان الحال بالنسبة لنص "جورجى زيدان" (١٨٦١-١٩١٤) عن فترة شبابه ودراسته، والذى كتبه لابنه "إميل" بناء على رغبة الأخير (Philipp 1979: 126k 1993: 583) وعندما نشر العمل بعنوان "مذكرات جورجى زيدان"[٦١]، وصفه المحرر فى المقدمة بأنه أول سيرة ذاتية على الإطلاق فى الأدب العربى الحديث[٦٢]، كما اعتبره "توماس فيليپ– Thomas Philipp" الذى ترجمه إلى الإنجليزية أيضا سيرة ذاتية محكمة ...(Philipp 1993: 583) ، وكذلك يراه شيخ موسى (١٩٨٥– ١٩٨٦ ص٣٠)، لكن مخطوطة "زيدان" الأصلية ليس لها عنوان، كما أن السرد مبتور فى المنتصف،

ومن هنا فإننا لا نستطيع أن نعرف على وجه اليقين ماذا كان يقصد به المؤلف ولا كيف كان يريد له أن يقرأ... هذا إن كان قد فكر فى نشره أصلا. النصف الثانى من النص يتمحور حول الأحداث التى وقعت فى كلية البروتستانت السورية فى بيروت (والتى أصبحت الجامعة الأمريكية فيما بعد) عندما كان "جورجى زيدان" طالبا بها. كان "إميل زيدان" (القارئ المستهدف) فى بدء دراسته فى تلك المؤسسة عندما كتب والده النص. ومن هنا يمكن لنا أن نخمن أن قصد المؤلف الأول كان هو تشجيع ابنه وإعلامه وإعداده لرحلته إلى وطن أبيه الأصلى ومدرسته.

والمثير للدهشة أن "جورجى زيدان" قبل عام من كتابة قصة طفولته تلك، كان قد نشر عملا بيوجرافيا عن عظماء الشرق فى القرن التاسع عشر، ذلك العمل يندرج تحت التقليد الكلاسيكى لكتابة سيرة حياة مجموعات منتقاة من المشاهير، وربما يكون ذلك هو الذى أوحى للمؤلف بأن يكتب "ترجمته" الذاتية، وربما كان فى ذهنه نشرها فى المستقبل (Philipp 1979: 15) . يمكن أن تكون مذكرات جورجى زيدان قد عجلت بنشأة السيرة الذاتية العربية مثلما عجلت رواياته التاريخية الرومانسية بنشأة الرواية العربية. ونتاج "جورجى زيدان" يوضح لنا مدى التغير فى ذوق المجتمع الأدبى العربى، ويقترح آفاقا جديدة، وفى الوقت نفسه كان لابد من الانتظار ستين عاما، لكى تجد قصة حياته ناشرا... وجمهورا. بعد موت الوالد، ترك "إميل زيدان" النص فى مكانه، لم يكن متلائما مع منظومة النوع الأدبى، ولم يكن هناك قراء له.

ومن هنا، فإن "مذكرات جورجى زيدان" تعتبر مهمة لاحتمال أن تكون أول سيرة ذاتية عربية مكتوبة. بالإضافة إلى ذلك، فهى عمل تسيطر عليه أحداث طفولة المؤلف ومرحلة شبابه، لكنها لا يمكن أن تستخدم لإعادة بناء تاريخ السيرة الذاتية فى الأدب العربى؛ حيث لم يكن لها أى أثر على الأعمال التى ظهرت قبل عام ١٩٦٨ (انظر: فيليب: ١٩٩٣)، والشىء نفسه ينطبق على مخطوطة أخرى، وهى عمل ميخائيل ميشاقه عن تاريخ سوريا الكبرى وعن عائلته وعن نفسه، ويعتبر "فيليب" (١٩٩٣: ٥٨٥) هذا العمل الذى كتب فى ١٨٧٣ "المبشر بالسيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث"، إلا أنه يعترف كذلك بعدم وجود أى تأثير له على التطور الأدبى؛ حيث إنه لم ينشر..

هوامش الفصل الرابع

(١) تنظر هذه الدراسة إلى "الأدب العربي الكلاسيكي" كنظام أدبي، وحسب رؤية ساسون سوميخ لهذا المفهوم)١٩٩١: ٣-٤). الأدب الكلاسيكي لايعني فقط أدب فترة تاريخية بعينها وهي العصور الوسطى. "الأدب العربي الكلاسيكي" نظام أقدم من "الأدب العربي الحديث"، ولكنه يضم، كذلك، أعمالا حديثة من الناحية التاريخية. ومن هنا جاء تناولنا لبعض كتابات الأسفار في القرن التاسع عشر كأعمال كلاسيكية على سبيل المثال. انظر "فدوى مالطي دوجلاس" (١٠:١٩٨٨)

(٢) للمزيد عن الأصول التاريخية لمعنى "سيرة" و"ترجمة" انظر الغامدي (١٩٨٩:٢٣-٦) وفهمي (٣:١٩٧٠) وعبدالستار (١٩٩٦:٨-١٠) و El : Sira (Dellavida) و Maghazi (hinds : EI2.

(٣) للمقارنة : ظهر مصطلح "أوتوبيوجرافي" في الأدب الأوروبي حوالي عام ١٨٠٠، وربما جاء من أصول ألمانية (May 1979:18-9)وربما يكون أول استخدام له قد ظهر في Leben und Gresinn un-gen (1990) على يد C.D.L. Shubart (Fahlgren 1987:25) وربما كان ضروريا أن نذكر بهذا الخصوص أيضا أن الاستخدام المحدد في العربية لمصطلحي "قصة قصيرة" و"رواية" لم يكن قد ترسخ تماما حتى عشرينيات القرن الماضي .(Hafe3 1993:104)

(٤) انظر ترجمة L.O.Schuman الذي يقدم هذا الجزء بشكل مختلف "من الواضح أن أي سيرة ذاتية لابد من أن تعاني من عيب ما، وهو الهوية بالتحديد" (The Education of Salama Musa P.4).

(٥) الروايات التي يناقشها "فهمي" في دراسته هي "أديب" ١٩٣٥ لطه حسين، "الثلاثية" ٧٥:١٩٥٦ لنجيب محفوظ، و"عودة الروح" ١٩٣٣ لتوفيق الحكيم، و"إبراهيم الكاتب" ١٩٣١ للمازني، و"سارة" ١٩٣٨ للعقاد، و"زينب" ١٩١٢ لمحمد حسين هيكل.

(٦) Benjamin Franklin : Memoirs (1771-1789) E.G. Edward Gibbon :Memoirs (1996)

(٧) على سبيل المثال: "ذكرياتي" للشاعر العراقي محمد مهدي الجواهري (جزءان: ١٩٨٨، ١٩٩١) و"الجمر والرماد: ذكريات مثقف عربي" لهشام شرابي، كما يظهر الاختلاف في مصطلحات أنواع الأدب الشخصي في كتاب للأديب المصري "ثروت أباظة" بعنوان "ذكريات لا مذكرات".

(٨) مؤلفو هذه الأعمال بالترتيب هم : إبراهيم عبدالقادر المازني، أحمد أمين، عبدالحليم محمود، نجيب الكيلاني، جليلة رضا، محمد قرة علي، الشيخ محمد متولي الشعراوي، ليلى عسيران، نوال السعداوي، بولس سلامه، توفيق الحكيم.

(٩) مذكرات المناضل السوداني بابكر بدرى تحمل عنوان: تاريخ حياتى ١٩٥٩، ومذكرات الكاتب المصرى أحمد لطفى السيد بعنوان: "قصة حياتى" ١٩٦٢، ومذكرات زينب الغزالى بعنوان: "أيام من حياتى" وهى مجرد أمثلة.

(١٠) للمزيد من التفاصيل عن معنى "رواية" انظر معجم مجدى وهبه (١٩٧٤).

(١١) على سبيل المثال : "بقايا صور" لحنا مينه (١٩٧٥)، و"الوسيه" لخليل حسن خليل (١٩٨٣)، و"الرحلة" لفكرى الخولى (١٩٨٧)، و"الشطار" لمحمد شكرى (١٩٩٢).

(١٢) على سبيل المثال: "البئر الأولى: فصول من سيرة ذاتية" لجبرا إبراهيم جبرا (١٩٨٧) و"على مقهى الحياة: سيرة ذاتية" لسمير سرحان (١٩٨٨) و"صور الماضى: سيرة ذاتية" لهشام شرابى (١٩٩٣) و"سفر التكوين: رواية – سيرة ذاتية لعبدالكريم غلاب (١٩٩٦).

(١٣) بعضها يبدأ ما قبل التاريخ بصلوات فرعونية أو نقوش بابلية مسمارية، ولم تكتب حتى بالعربية (انظر : ضيف ١٩٥٦:٧) و(فهمى ١٩٧٠:٢١٩–٢٢٣).

(١٤) أول كتاب كبير مصنف لسيرة الحياة، وهو كتاب الطبقات الكبير لابن سعد (المتوفى ٨٤٤/٨٤٥ وهو يحتوى على تخطيط لحياة النبى والصحابة والتابعين.

(١٥) EI2 Ridjal Juynboll)

(١٦) طبقة فى العربية هى كناية عن جيل (توضيح من المؤلف).

(١٧) الأطباء الخمسة هم: حنين بن إسحق (المتوفى فى ٨٧٣) وابن الهيثم (المتوفى فى ١٠٣٩) وابن سينا (المتوفى١٠٣٦) وعلى بن رضوان (المتوفى فى ١٠٦١) وعبداللطيف البغدادى (المتوفى فى ١٢٣١) كما يوجد مدخل عن ابن سينا أيضا فى معجم "تاريخ الحكماء" لابن القفطى (المتوفى فى ١٢٤٨).

(١٨) هم قارئ القرآن "عثمان بن سعيد الضانى" (المتوفى فى ١٠٥٢) والمؤرخ "البيهقى" (المتوفى فى ١١٦٩) و"القاضى ابن المأمون (المتوفى فى ١١٧٢) والعلامة ابن الأديم (المتوفى فى ١٢٦٢).

(١٩) انظر: ضيف ١٩٥٦:٨٨–٩١) الغامدى (١٩٨٩: ٩١–٩٥).

(٢٠) فى "النكت العصرية فى أخبار الوزارة المصرية" (Rosenthal: 1937:28-29) وضيف: ١٩٥٦: ٩١، ٩٢) و(الغامدى : ١٩٨٩ : ٩٥–١٠٠).

(٢١) انظر: Rosenthal 1937 : 32-33 و(ضيف :١٩٥٦ : ١٥٢،٤٩ و(الغامدى: ١٩٨٩: ١٥٠ – ١٥٢).

(٢٢) فى "كتاب الإحاطة فى أخبار غرناطة" (انظر Rosenthal 1937-33) (الغامدى : ١٩٨٩ ٠ ١٥٢-١٥٥)

(٢٣) فى "كتاب العبر" السيرة الذاتية لابن خلدون، والمعروف كذلك بـ"التعريف بابن خلدون مؤلف الكتاب ورحلته غربا وشرقا"،.

(٢٤) فى كتاب "غاية النهاية فى طبقات القرى" انظر : روزنتال وضيف والغامدى فى المصادر السابقة.

(٢٥) فى "رفع الإصر عن قادة مصر" (الغامدى ١٩٨٩ : ١٥٨، ١٥٩).

(٢٦) فى "الضوء اللامع فى رجال القرن التاسع" انظر روزنتال وضيف والغامدى - المصادر السابقة.

(٢٧) فى "حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة" - المصادر السابقة.

(٢٨) فى "بغية المستفيد فى أخبار مدينة زبيد" - الغامدى - المصدر السابق.

(٢٩) ومن هنا فإن السيرة يمكن أن تتحول إلى نوع آخر، وهو الفهرسة أو القائمة الببليوجرافية.

(٣٠) "سيرة رسول الله" لابن إسحق (المتوفى فى ٧٦٧) (الموجودة فى أثر (حديث) ابن هشام.

(٣١) انظر: The Forms of Autobiography تأليف W.Spengemann الذى ينظر إلى "الاعترافات" باعتبارها "النموذج الشكلى" للسيرة الذاتية.

(٣٢) الترجمة الإنجليزية بقلم W.M. Wattوهى متضمنة فى - The Faith and Practice of al-Ghazali لندن- ١٩٥٣.

(٣٣) السموءل المغربى (إفحام اليهود) تحرير وترجمة وتقديم - Moshe Perlmann نيويورك ١٩٤٦ (الأكاديمية الأمريكية للدراسات اليهودية).

(٣٤) فى هذا السياق أيضا نوع أخر من الكتابة الشخصية من العصور الوسطى العربية وهو كتاب "النصيحة" مثل كتاب ابن الجوزى لابنه "لفتة الكبد إلى نصيحة الولد"؛ حيث يروى المؤلف أجزاء من سيرة حياته فى شكل نصائح لابنه مقدما نفسه كنموذج يحتذى مشجعا ابنه على أن يكون مثله لكى لا يضل عن سواء السبيل. (انظر "ضيف" و"الغامدى" - المصادر السابقة).

(٣٥) هذا هو الشعار نفسه لأطروحة الغامدى "السيرة الذاتية فى الأدب العربى القديم" (١٩٨٩).

(٣٦) ترجمة Arberry للقرآن (لندن - ١٩٨٠)

(٣٧) انظر الهامش رقم (٢٧).

(٣٨) انظر روزنتال وضيف والغامدى – المصادر السابقة للمزيد عن "لطائف المنن".

(٣٩) لقراءة ملخص هذا الجزء انظر : "ضيف" (١٩٥٦ : ٥١)

(٤٠) ترجم Ph. K. Hitti كتاب الاعتبار إلى الإنجليزية بعنوان : An Arab - Syrian Gentleman and Warrior in the Period of the Crusades, Memoirs of Usama Ibn Munqidh -New York 1929.

كما ترجم إلى الفرنسية والألمانية والروسية.

(٤١) للمزيد عن أدب الرحلة انظر "حسين : ١٩٧٦"

(٤٢) لتقديم موجز لهذا العمل الذى يعرف بـ"الرحلة" وللاطلاع على جزء مترجم إلى الإنجليزية انظر: Naddaf (1986:73-83) كما توجد لها ترجمة كاملة ومقدمة فى L'or de Paris) ترجمة أنور لوقا Editions Sindbad, 1988

(٤٣) يرى عباس (١٩٥٦–١٤١) أن هذا العمل هو السيرة الذاتية العربية الأولى فى العصر الحديث، وهذا أيضا هو رأى فهمى (١٩٧٠–٢٧٠) Nijland (1975-67) وعبدالستار (١٩٩٦–١٠٢).

(٤٤) يعتبر Allen (1992: 181) وحافظ (١٩٩٣: ١٢٩) "الساق" إحياء لفن "المقامة".

(٤٥) انظر (١٩٨٤: ٦٥–٦٨) Brugman للمزيد عن على مبارك ونتاجه الأدبى.

(٤٦) اسم المحرر : محمد باشا الحكيم والعنوان : تاريخ حياة المغفور له على مبارك باشا ، القاهرة ١٩٨٤، وواضح أن العنوان لا يوجد به أى إشارة إلى النوع مثل "مذكرات" أو "سيرة ذاتية".

(٤٧) مثال حديث آخر لقصة حياة المؤلف المتضمنة فى كتاب تاريخ، يوجد فى "خطط الشام" لمحمد كرد على (١٨٧٦–١٩٥٢) وهو مكون من ستة أجزاء (دمشق: ١٩٢٥–٢٨). الجزء السادس مذيل بالسيرة الذاتية للمؤلف أو بـ"ترجمته بنفسه" كما فى العنوان الفرعى (ص ٤١١–٤٢٥)، وبسبب وجودها فى هذا المكان يرى عبدالستار (١٩٩٦: ١١١) أن النموذج كان هو ابن خلدون و"كتاب العبر"، على أية حال : ترجمة كرد على تقع فى ١٥ صفحة فقط، بينما التعريف بابن خلدون جاء فى ٣٨٠ صفحة. بعد ذلك أعاد "كرد على" كتابة قصة حياته فى عمل مستقل نشره بعنوان "مذكرات" (٤ مجلدات – دمشق – ١٩٤٨–١٩٥١).

(٤٨) يرى عز الدين إسماعيل أيضا أن "الأيام" هى أول سيرة ذاتية فى الأدب العربى الحديث (الأدب وفنونه – القاهرة ١٩٦٥) (– نقلا عن الغامدى ١٩٨٩: ٣٣).

(٤٩) تذكر "مهران" "ذكريات عادية" لسيد أبو النجا (الطبعة الثانية ١٩٧٢) كمثال واضح للاعتماد على النموذج "ربما كان وجود "الأيام" هو الذى ألهم المؤلف أن يكتب سيرة ذاتية فى المقام الأول" (مهران ١٩٧٩: ٣٧٢) .

(٥٠) فى الببليوجرافيا التى أعدها Tankui (1984: 140) للأدب المغربى الحديث المكتوب باللغة العربية وصنع قائمة بـ ٤٦ نصا روائيا نشرت بين ١٩٥٧ و ١٩٨٤، والقائمة تبدأ بـ "فى الطفولة" التى توضع دائما موضع الريادة كما هو الأمر عند Rydberg مثلا. (١٩٨٠: ٣٧).

(٥١) انظر العمل الثانى لأنيس فريحة فى السيرة الذاتية بعنوان "قبل أن أنسى" ١٩٧٩ (ص ١٦، ١٧) حيث يشرح كيف جاء كتابه الأول" اسمع يا رضا". وكان المؤلف بعد ظهور "اسمع يا رضا" قد نشر عملا علميا عن الحياة التقليدية فى القرية اللبنانية بعنوان "حضارة فى طريق الزوال" – ١٩٥٧.

(٥٢) عن العلاقة بين "الأيام" والأدب الشفاهى انظر .Kilpatrick(1992 : 227)

(٥٣) أستخدم هنا مفهوم المرجعية الأدبية كما يعرفه .Somekh (1991:65-66)

(٥٤) كما يقول Kooij (1982: 68) وبدران (١٩٩٥:٣١٩) فإن العنوان والعنوان الفرعى الأصليين مختلفين عما هو مذكور هنا فى طبعة ١٩٦٨، العنوان هو : "على جسر" بدون أداة تعريف والعنوان الفرعى هو "أسطورة الزمان" وليس "بين الحياة والموت".

(٥٥) على سبيل المثال : "ذكرياتى" لنبوية موسى نشرت مسلسلة فى ١٥٢ حلقة فى "مجلة الفتاة" على مدار السنوات من ١٩٣٨ إلى ١٩٤٢، ويمكن تناولها بالدرس كسيرة ذاتية (انظر بدران ١٩٩٢) ومذكرات الممثلة الصحفية : فاطمة (روز) اليوسف وهى بعنوان "ذكريات"، هى أيضا جديرة بالذكر.

(٥٦) يصنف فيليب (١٩٩٣–٥٧٩ :٥٨١) "تربية سلامة موسى" كمذكرات وليس كسيرة ذاتية؛ حيث يرى أن العمل يركز على حياة أشخاص آخرين أكثر مما يركز على حياة المؤلف وكذلك بسبب نزوعه إلى الجدل السياسى.

(٥٧) هنرى آدمز (١٨٣٨–١٩١٨): مؤرخ وسياسى أمريكى، وهو حفيد "چون كوينسى آدمز" سادس رئيس للولايات المتحدة الأمريكية. الجزء الذى له علاقة بذلك فى تربية سلامة موسى هو: "وسيرتى هى أولا وأخيرا تربيتى، وقد اقتبست العنوان من هنرى آدمز، ووجدت فى معناه مغزى قد ينتفع به القارئ" (ص٩) وللمزيد عن:

"The Educationn of Henry Adams" انظر: Pascal (1960: 105-107) وللمقارنة بين العملين (كتاب سلامة موسى وكتاب هنرى آدمز) انظر : (Hanna 1969: 171-178) و(Von Grunebaum : 1964).

(٥٨) كان أحمد أمين زميلا وصديقا شخصيا لطه حسين، ومثله كان يتذكر أيامه كطالب فى الأزهر بمرارة شديدة، وهذا أحد أوجه الشبه بين "الأيام" و"حياتى".

(٥٩) تظهر الموضوعات والآراء التالية فى بدايات كل من النصين : (١) دور العوامل الوراثية فى مقابل العوامل البيئية فى حياة الفرد (٢) تفرد وتميز كل إنسان (٣) قصة حياة الإنسان العادى جديرة بالسرد شأنها شأن قصة حياة أى من المشاهير. (٤) هل من الصواب (أو من الخطأ) أن يتكلم المرء عن نفسه؟ (٥) تحليل الإنسان لنفسه عمل صعب (٦) هل الأمانة التامة أمر ممكن أو مستحيل؟ (٧) الهدف من الكتاب هو التاريخ الشخصى وليس التاريخ العام (٨) التاريخ الشخصى أيضا يمثل تاريخ جيل ومرحلة (٩) السيرة الذاتية عمل تعليمى، ومن هنا فهى مهمة. (تربية سلامة موسى: ص٥-٩) و(حياتى لأحمد أمين: ص ٣-١٢).

(٦٠) العنوان الفرعى لـ "سبعون" هو "حكاية عمر"، والطريف أن هذا العنوان الفرعى نفسه قد ظهر بعد سنوات قليلة (١٩٦٢) كعنوان رئيسى لعمل مشابه لكاتب لبنانى مسيحى آخر أقل شهرة وهو "بولس سلامة" ولا نعرف إن كان ذلك قد جاء مصادفة أو عمدا.

(٦١) يقول فيليب (١٩٧٩: ١٢٦) إن بعض أجزاء من النص نشرت عام ١٩٥٢ فى "الهلال" (بينما يقول محرر مذكرات جورجى زيدان -ص٧- إن ذلك كان فى عام ١٩٥٤) كما نشرت فى "الأبحاث" فى عام ١٩٦٧.

(٦٢) هذا ما يقوله محرر النص صلاح الدين المنجد: "... وهو بمذكراته هذه يعتبر أول من أدخل هذا اللون من الأدب عن المذكرات الأدبية فى أدبنا الحديث" (ص٧).

(٦٣) "تراجم مشاهير الشرق فى القرن التاسع عشر" جزءان . القاهرة - ١٩٠٧, انظر فيليب (٢٢٦:١٩٧٩).

(٦٤) "منتخبات الجواب على اقتراح الأحباب "لميخائيل ميشاقه - بيرت : ١٩٥٥ وترجمة W. Thackston بعنوان Murder, Mayhem Pillage and Plunder. New York : State university of New York Press.

الفصل الخامس

الاستمرارية والتغير

يجد القارئ العربى نفسه والأسواق أمامه ملأى بكتابات الأدب الشخصى من كل نوع: اليوميات والرحلات والرسائل والسيرة الذاتية والمقالات..إلخ. هناك غزارة فى النشر؛ فرؤساء الدول والمسئولون والمحترفون والنجوم فى كل ميدان، كلٌ مولع بكتابة مذكراته، والرواية الأوتوبيوجرافية فى حالة انتعاش، والسيرة الذاتية العربية ليست جسما محددا أو مغلقا؛ حيث إن التفاعل والتأثير المتبادل بينها وبين الأنواع الأدبية الأخرى مستمران، بالإضافة إلى ذلك فإن النماذج التاريخية والأجنبية تؤثر عليها كنوع أدبى.

هدف هذا الفصل من الدراسة هو محاولة تقويم أثر الأشكال التقليدية (التراثية) فى هذا الميدان الأدبى على النتاج الحديث من ناحية، ثم مقارنة ذلك بأثر الأعمال الغربية، بحثا عن علامات الاستمرارية والتغير من ناحية أخرى.

١- الترجمة

كما رأينا فى الفصل السابق، فإن الكتابات التأريخية العربية التراثية سواء فى فرعها العلمانى أو الدينى، قد تأثرت – إلى حد كبير– بالترجمة أو بالسيرة كنوع أدبى. هذا الشكل الرسمى من الكتابة لم يمت، وتقاليده بقيت حية. (Philipp 1993: 575)، ومن المؤكد أن السياسى اللبنانى "شكيب أرسلان" كان متأثرا – إلى حد كبير– بالأعمال الذاتية عندما كتب مذكراته، وهو يذكر ذلك بوضوح فى تقديمه لها؛ فهو يقول – فى لمحة تواضع – إنه لا يمكن أن يقارن نفسه بعظماء مثل ابن سينا وابن خلدون ولسان الدين الخطيب وجلال الدين السيوطى، الذين –بالرغم من ذلك– يبررون له أن يكتب سيرته الذاتية. (سيرة ذاتية ص٧)، وربما يكون "جورجى زيدان" أيضا قد فكر فى كتابة سيرته الذاتية بعد أن كتب مجموعة من سير مشاهير القرن التاسع عشر على النحو التقليدى.

كما أن "العالم" المسلم (أو رجل الدين) يميل اليوم- وكما كان يحدث فى العصور الوسطى- إلى أن يقوم بتسجيل حياته وعمله الدينى، وهناك مثالان على ذلك فى مصر وهما "الشيخ عبدالحميد كشك" و"الشيخ محمد متولى الشعراوى"(١)، والمثال الثالث هو "الدكتور عبدالحليم محمود" شيخ الأزهر الأسبق(٢)، العنوان الفرعى المحدد لكتاب "الشيخ عبدالحليم محمود" هو "قصة حياتى" وهو عمل يحمل الكثير من الملامح التقليدية، ويهدف توضيح التأثير الحى للتقاليد التراثية على الأدب العربى الشخصى اليوم، سوف أتناول هذا العمل بالتفصيل فيما يلى:

- حالة "الحمد لله.. هذه حياتى"

العنوان الرئيسى لكتاب "الشيخ عبدالحليم محمود" هو "الحمد لله.. هذه حياتى"، وهو صادر عام ١٩٧٦، ويسرد قصة حياة المؤلف فى طفولته وصباه الباكر. الأجزاء الرئيسية فى الكتاب تمثل ذكريات المؤلف عن الأزهر والسوربون على التوالى، وفى المقدمة، يقدم المؤلف نصه على أنه "سرد لحياتى" و"تاريخ لحياتى الفكرية على وجه الخصوص"، (ص١٠)، وهناك عنوان فرعى آخر يصف الموضوع فوق ذلك بأنه "ربع قرن من حياتى كتلميذ" (ص١١).

فى هذا العمل يتبع "الشيخ عبدالحليم محمود" تسلسل الموضوعات المعروف لدى القدامى: النسب، الميلاد، التعليم الرسمى، الأسفار، كما يعلق أهمية كبيرة- مثل سابقيه فى العصور الوسطى على الكتب التى قرأها والمعلمين الذين عرفهم أو قابلهم فى مسيرته العلمية(٣)، فإلى أى نوع أدبى ينتسب هذا العمل إذن؟ أسلوب الكاتب -يقترب فى معظمه - من أسلوب الكتابات الدينية، ولأنه مرصع بالنصح والإرشاد والمواعظ والمقتبسات من القرآن والسنة، فإنه يعطى أحيانا انطباع "الخطبة الدينية"، وفى أجزاء أخرى يبدو تقرير شاهد عيان على الناس والأحداث فى المجتمع المصرى الحديث.... وبذلك يمكن قراءة العمل أيضا على أنه مذكرات. لكن الموضوع الرئيسى للعمل هو التكوين الثقافى الإسلامى للمؤلف، ويبدو نص "الدكتور عبدالحليم محمود" وكأنه "الترجمة" التقليدية أو سيرة الحياة المباشرة أو من ذلك النوع الذى وصفه "روزنتال" (١٩٣٧: ٢١) بأنه ينتمى للأدب الشخصى الذى كان معروفا فى العصور

الوسطى، والذى كان الهدف منه هو تسجيل دراسة المؤلف وعمله كضمان وإثبات لتقواه وأهليته كناقل للمعرفة.

وفى الوقت نفسه، فإن إنتاج هذا العمل فى إطار المنظومة الأدبية الحديثة، واختيار الثوب التقليدى لـ"قصة حياتى" هى مسألة أسلوب، كما هى مسألة نوع أدبى. موضوعات النص ولغته قد تبدو تراثية (تقليدية)، ولكن وظيفتها فى هذه الحال - ليست كذلك. **أولاً:** القارئ المضمر هو الشخص "العادى" أو المسلم "العادى" وليس الدارس المتخصص. "الشيخ عبدالحليم محمود" كان مؤلفا يُقبل القراء على أعماله، ويبيع جيدا، وكتبه كانت توزع بأعداد كبيرة، والعمل مكتوب تلبية لاحتياجات السوق وليس من أجل الأرشيف. **ثانيًا:** موضوع النص موضوع حديث، وهو "سيرة ذاتية" و"تاريخ شخصى"، وعندما يقرأ كسيرة ذاتية فإن الإشارة إلى التراث ومحاكاة تقاليده واستخدام اللغة الدينية تبقى كلها استعارات للذات، وبمعنى آخر فإن الشكل التقليدى للسرد يمكن تفسيره على أنه تعبير عن شخصية المؤلف كما يريد لها أن تبدو. ومحاكاة "الشيخ عبدالحليم" للترجمة التراثية تخدمه فى تأكيد آرائه المحافظة والمتشددة فى الحياة. الطبيعة الدينية للذات مؤكدة عن طريق شكل إسلامى من الخطاب الأوتوبيوجرافى الممزوج بتقاليد أخرى من تقاليد النوع الأدبى الحديث.

لكننا، وحتى دون إعطاء إجابة حاسمة عما إذا كان من الأفضل تصنيف النص كخطبة أو ترجمة أو مذكرات أو سيرة...إلخ؛ فإن هناك شيئا واحدا من الوضوح بمكان، وهو أن النماذج التراثية العربية لتسجيل التاريخ الشخصى تشكل أرضية مهمة للنص، وهذا واضح من أشياء أخرى كذلك. فى اعترافات العصور الوسطى العربية، كان الدفاع والمناظرة يسيران يدا فى يد. "الحمد لله" تعبر عن توجه دفاعى وعن مناظرة بحجة قوية، وبالرغم من ذلك فإن الصراع الأساسى فى ذلك النص ليس بين الإسلام من جانب والمسيحية أو اليهودية من جانب آخر. الصراع اليوم هو بين أسلوب دينى فى الحياة يسوده ويسيطر عليه الإسلام كما يفهمه العلماء (رجال الدين)، وأسلوب علمانى يجعل المعتقد الدينى شأنا خاصا، ذلك هو الصراع بين "الاتباع" و"الابتداع"، والذى هو فى نظر "الشيخ محمود" الشئ نفسه، مثل إعادة تنظيم المجتمع طبقا للنموذج الغربى.

على امتداد خطوط مماثلة، وعلى ضوء خلفية من تاريخه الشخصى يسدى الشيخ النصح لقرائه، ويوجههم لمقاومة "الغزو الفكرى" الذى يقوم به الغرب للعالم العربى، والتصدى للأفكار "المستوردة" وللنظم السياسية والتشريعات التى وراءها (ص١٩٧)، أما درس حياته فهو أن اتباع التقاليد هو الطريق الحق الذى ينبغى على المسلم أن يسلكه. (ص١٠٨) ومن الطبيعى أن يكون لهذا المبدأ نتائجه على مستوى الموضوع أيضا، وهنا نجد أن النص يقدم التعليم التقليدى والممارسات الاجتماعية للمؤلف فى شبابه على نحو مثالى. وبالطريقة نفسها، فإن الوالدين مقدمان كنماذج للسلوك الذى ينبغى أن يقتدى به، وهما كذلك يجسدان فضائل المجتمع المصرى التقليدى، والتى تعتبر المعادل الرمزى للانهيار الأخلاقى المزعوم فى الحاضر. والدا الشيخ – على سبيل المثال– كان يودان أن يكون لهما أبناء كثيرون، الأمر الذى يراه الكاتب إيجابيا ويتعارض مع الترويج لتحديد النسل الذى يدينه، (ص٣٢– ص٣٦)، وهناك أيضا أفكار محافظة كثيرة فى مواضع أخرى من النص. نقرأ مثلا أن العقاب البدنى فى المدرسة له آثار مفيدة على سلوك التلاميذ (ص٧٦)، وأن البنات يجب أن يمنعن من الذهاب للدراسة فى الخارج (ص١٢٠ وص١٢١)، وأن المجتمع لابد له من أن يعتمد على الرقابة الرسمية على الأدب والإعلام لكى "ينظفهما" من الفجور والهرطقة (ص٨٧).

وهناك وميض وردى يغلف كل جوانب الطفولة والتعليم. أطفال القرية يحفظون القرآن الكريم فى "الكُتَّاب" عن ظهر قلب، وهو، فى رأى الكاتب، النص الهادى والمرشد الأمين للفرد وللمجتمع على السواء (ص٤٠)، يقول فى صفحة ٣٨: "ما زلت أتذكر هذا الجو من الاحترام، الذى كان يحيط بالقرآن الكريم، وبسيدنا، وبالكتاب". الشيخ لا يقدم أفكاره الجدلية من خلال تفحص نقدى للتقليد، بل إننا نجده –على العكس من ذلك– يريد أن يؤكد تفوقه الفكرى على حاضر مضاد ومعاد لمعتقداته، وبالتالى فهو لايكتب عن نظام التعليم، ولا يتذكر الأساليب القاسية والجو الاضطهادى الذى يميز صورة الكُتَّاب أو نظيره المسيحى فى سير ذاتية أخرى عن الطفولة(٤). أحكام الإسلام الجامدة والقرآن تهمه أكثر مما تهمه مرحلة طفولته وشبابه، وذكرياته عن طفولته هى مجرد ذريعة للوعظ مثلا عن الحاجة إلى تطبيق الشريعة الإسلامية فى المجتمع بما فى ذلك العقاب الخاص بالإلحاد (ص٦٧)(٥).

بعد حصوله على شهادة "العالمية"(٦) من الأزهر فاجأ الشاب "عبدالحليم" والده برغبته فى استكمال دراسته فى الخارج؛ فذهب للدراسة فى "السوربون" (١٩٣٢-١٩٣٨) ليصبح بعد ذلك عضوا فى بعثة الأزهر الدراسية إلى الجامعة الفرنسية، والتى سيتخرج فيها فى النهاية حاصلا على درجة الدكتوراه فى "تاريخ الدين" (ص١٢٥).

كانت الفترة التى قضاها فى فرنسا اختبارا عاطفيا له، كان معجبا ببعض مظاهر الحضارة الأوروبية مثل النشاط والحيوية والنظافة و"الذوق"؛ لأنها قيم موجودة فى الإسلام أيضا، لكنه كان يرفض مادية العقل الغربى وبخاصة فى العلم، كما أنه شديد الانتقاد لأسلوب تناول الدين والأخلاق الذى كان يراه مطبقا فى الجامعة، ونجده يذكر- بشكل عرضى- أن الكثيرين من أساتذته فى العلوم الاجتماعية كانوا من اليهود، وقد فهم فيما بعد- كما يقول- أن بذر الشك فى عقول الطلاب عن معنى القيم والأفكار والأخلاق كان جزءا من مخطط يهودى لتغذية الشقاق فى المجتمع حتى يتمكنوا فى النهاية من السيطرة عليه (ص١٧٦).

نص عبدالحليم محمود ضحل من الناحية الفنية، لكن ذلك الأثر أو النقص البادى فى التعصب وجمود الأفكار ليس من سمات السيرة الذاتية الإسلامية وحدها. يذكر "پاسكال" (١٩٦٠: ١٠٦-١١٠) أن السيرة الذاتية المسيحية فى أوروبا وأمريكا تقوم - بشكل عام - على القصد نفسه، وهو عرض المذهب وتقديمه تفصيلا، ومن هنا فهو يشكو مثلنا من أن الفلسفة النهائية تلون الماضى بأكمله.

وإلى جانب الهدف التنفيذى هناك ملمح آخر للاستمرارية فى "الحمد لله"، وهو أن العمل يقدم السيرة الذاتية كشكل من أشكال العبادة. "الشيخ عبدالحليم محمود" يوضح فى بداية النص أن الهدف الرئيسى لقصة حياته هو "الحمد" و"الشكر"؛ لأن حياته قد تحققت بفضل الله وهدايته. جالسا على متن إحدى الطائرات فى طريقه إلى الهند، تجسدت له الفكرة: "أليس من شكر الله تعالى- على ما أنعم- أن أعترف فى كتاب بفضله ونعمه؟ وأن أُضَمِّنَ هذا الكتاب خلاصة ما هدانى الله تعالى إليه، من

آراء بشتتها فى مختلف الكتب والمقالات والمحاضرات؟ إن تاريخ كل إنسان ملىء بالفوائد" (ص٧).

ونحن نعرف موضوع "الحمد والشكر" ذلك من "لطائف المنن" للشعرانى على وجه الخصوص، كما نعرف واجب "الحمد" كما جاء فى القرآن (انظر الفصل الرابع)، وهكذا فإن الفصل الأول من كتاب "الشيخ عبدالحليم محمود" ملىء بمقتطفات من القرآن والسنة النبوية (ص١١٥- ١٢٠)؛ حيث يرى المؤلف أن أكبر نعم الله عليه هى كونه قد ولد مسلما (ص٤٦). وأن الله كان كريما معه لطيفا به فى كثير من الأمور الأخرى؛ فهو مثلا قد خُلِقَ إنسانا "طبيعيا" عاديا، وهى نعمة أخرى.

"لقد ولدت فى صحة لا بأس بها، أما من الناحية الجسمية فإن الله - سبحانه وتعالى - قد عافانى من التشويه فى الجسم جملة وفى الجوارح كذلك: العينان سليمتان وسمع الأذنين عادى. وهكذا لاشذوذ- إفراطا ولا تفريطا- وعافانى- وله الحمد- من السمنة ومن النحافة، وجعلنى وسطا بينهما- وله الحمد- وعافانى من الطول والقصر، وجعلنى وسطا- وله الحمد- وعافانى من البياض الأشقر ومن السمرة الداكنة- وله الحمد- ولم أصب فى هذه السنوات الطويلة- التى مرت بى- بمرض خطير- ولله الحمد- والمنة والفضل، وإذا جئت -الآن- إلى الذكاء والعقل والاتزان فإنى أحسب أننى- فى كل ذلك- وسط، وأشهد أننى لست حاد الذكاء، فكم رأيت من هم أذكى منى" (٢٣-٢٤).

إلا أن إسباغ قداسة دينية على المشروع الأوتوبيوجرافى ليس بالضرورة علامة على التواصل؛ إذ إن الممارسة قد تبين عكس ذلك. فى "لمحات من حياتى" يستخدم "نجيب الكيلانى" مقتطفات أخرى من القرآن ليوازن بين خطاب السرد الحديث عن الفرد والإسلام: "ولا تكتموا الشهادة ومن يكتمها فإنه آثم قلبه". إستراتيجية الكيلانى هى إستراتيجية "الشيخ عبدالحليم محمود" نفسها، ولكن المعنى المتضمن فى النص الذى يختاره مختلف تماما، وكذلك النتيجة الأدبية كما سيتضح فيما بعد.

٢- موضوع التربية

الموضوعات التراثية موجودة فى الأعمال الحديثة أيضا، وأشهرها موضوع التربية، "شوقى ضيف" - على سبيل المثال- ناقد ضليع فى الأدب العربى القديم، وهو صاحب مؤلف عن الكتابة الأوتوبيوجرافية (ضيف: ١٩٥٦)، وهكذا فنحن لانستبعد أن يكون الغرض الرئيسى من كتابه "معى" (الجزء الأول) هو تسجيل عملية تربيته وتعليمه، والمؤلف فى الأساس يعادل بين قصة تطوره الشخصى وتطوره الرسمى من الدراسة فى القرية عبر الكُتَّاب والدروس الدينية المختلفة إلى الجامعة انتهاء بالحصول على الدكتوراه، ولا يوجد غير ذلك سوى القليل. حياته الخاصة تظل مُقَنَّعة أو مستترة عبر السرد، والرجل يتوحد مع عمله ليصبحا الشىء نفسه. وإستراتيچية ضيف - لكى يحشد فى تكوينه الثقافى سلسلة زمنية للأحداث السياسية فى مصر فى العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين - لاتغير من الطبيعة ذات البعد الواحد للصورة.

"أيام الصبا" مثال آخر على التواصل. مؤلف العمل "يوسف هيكل" كان آخر عمدة ليافا وذكرياته عن طفولته وشبابه فى فلسطين تحتوى على كثير من المادة الأوتوبيوجرافية التى هى عن تاريخ العائلة أحيانا، وأحيانا أخرى عن التعليم الرسمى للكاتب، لتصف المدارس التى تعلم فيها والتلاميذ والمعلمين الذين قابلهم(٧)، هذا النوع من سرد قوائم الكتب والمعلمين وزملاء الدراسة بالأسماء والمظهر والمزايا والأعمال والصفات الشخصية التى يذكرها بعناية، ذلك كله عنصر موضوعى يوسع مجال الأدب الحديث.

فى قصة حياة كل من "عبدالحليم محمود" و"شوقى ضيف" و"يوسف هيكل" التى ذكرناها، نجد أن الوظيفة الأساسية لهذا العنصر وظيفة تأريخية وتبريرية أو دفاعية فى الوقت نفسه. تعظيم الذات الناجحة اجتماعيا والمتحققة هو - بشكل غير مباشر- تعظيم وتفخيم لمجتمع المتعلمين وتأكيد للنظام الاجتماعى السائد، ومؤلفو تلك الأعمال كانوا يعتبرون من الصفوة إلى حد كبير؛ فهم شيخ للأزهر، وأستاذ أكاديمى، وعمدة وسفير سابق، وإذا كان موضوع "تربيتى" أو "تعليمى" موضوعا نمطيا فى

الخطاب التقليدى، إلا أنه فى الوقت نفسه تعبير عن الحداثة؛ لأن التعليم مجال شديد التأثر بعملية التحديث. عند نشأة أولئك المؤلفين فى أوائل القرن العشرين كان العالم يبدو مختلفا عنه عندما كتبوا نصوصهم. الوظيفة الحديثة للكتابة عن التكوين الثقافى هى إلقاء الضوء على ذلك التطور التاريخى غير المسبوق والتغير السريع الذى طرأ على المجتمع العربى.

الفارق بين الوظيفتين الحديثة والقديمة لموضوع التربية أو التعليم واضح بشكل أكثر تأكيدا فى السيرة الذاتية الخاصة بالتفوق الأدبى؛ لأن هذا العنصر التقليدى يتحول لتحقيق أهداف فنية أكثر من كونه شهادة. فى "الأيام" مثلا، كما يرى عبدالدايم (١٩٧٥ ص٤٤٣) أن "طه حسين" يستخدم موضوع "الثقافة" وموضوع "العلم" أساسا كذريعة للهجوم والانتقام واستنكار الجهل الذى تعرض له فى حياته. "طه حسين" يصف عملية تربيته وتعليمه لكى يفضح الأساليب التقليدية ويسخر من توجهاتها، ونجد فى نهاية الجزء الأول جملة رئيسية توضح لنا ذلك. للمرة الأولى، يجد الطفل/البطل الذى كان قد وصل لتوه إلى القاهرة، يجد فرصة للاستماع إلى درس يلقيه أحد شيوخ الأزهر المحترمين (المؤلف لا يذكر اسمه) لكن الشيخ ترك فى نفس الطالب انطباعا شديد السوء جعله يكتب: "أحتقر العلم منذ ذلك اليوم" (ص١٤٤).

الفصل السابع عشر (ص١٢٩- ص١٤٢) من الجزء الثانى من "الأيام" يصور لنا التوجه النقدى نفسه، والفصل فى مجمله سرد للكتب التى كانت تدرس والمعلمين الذين قابلهم المؤلف وهو طالب صغير فى الأزهر، إلا أن عناوين الكتب وأسماء المعلمين ليست مهمة فى ذاتها، وكثير من أسماء الشيوخ يظل مجهولا، كما أن المؤلف يصورهم على نحو ساخر كشخصيات أدبية تعبر عن المحافظة والجهل، وهما هدف يوجه إليه سهام نقده. علاقة الشيوخ بالبطل هى المهمة؛ فهم يقومون بوظيفة الخصوم والأعداء الذين يواجههم، وينبغى عليه أن يهزمهم لكى يحقق ذاته وقدراته.

السخرية من الذات التى يقوم بها الراوى، والمسافة التى يضعها بينه وبين البطل فى هذا الفصل، تجعل من المستحيل أن نقرأ النص على أنه غير متأثر بعواطف شخصية، تتابع الشيوخ الذين يقدمهم مُسْتَوْعَبٌ بشكل عضوى متكامل فى القصة،

وهكذا نجد أن سمة شكلية معروفة فى السيرة الذاتية التقليدية قد تغيرت واكتسبت وظيفة جديدة.

فى السيرة الذاتية الأدبية منذ "طه حسين" وبعد ذلك، يبدو التكوين الثقافى "المتغير" وسيلة للنقد الاجتماعى بشكل منتظم، والكاتب الحديث لاينتمى للنخبة بالضرورة؛ إذ إنه من موقف المراقب الخارجى عادة ما يكون معارضا لها، بالإضافة إلى أنه يكتب لجمهور مختلف عن ذلك الذى كان فى العصور الوسطى، ومن هنا تصبح الرسالة مختلفة. وبتسجيل تجربة التربية والتعليم الخاصة، يكون لدى الكاتب الحديث أهداف مثل التنوير والتوعية السياسية والإصلاح الاجتماعى.

فى "أيام الطفولة" لـ"إبراهيم عبدالحليم" مثلا، نجد أن معظم الأحداث تدور فى المدرسة أو ذات صلة بالتعليم، إلا أن العمل توجهه نقدى. المدرسة هنا مُقَدَّمة كشريحة مصغرة من المجتمع الذى كان ينضح بالظلم والإجحاف واللامساواة والقمع. الآثار السلبية لهذا النوع من المدارس على المؤلف كطفل، هى موضوع شديد الأهمية، والاستبطان النفسى – من هذا النوع – ملمح غريب على الأسلوب الحديث فى الكتابة عن تربية المرء وتعليمه، وهو لايمت بصلة على الإطلاق للأهداف التأريخية أو الدينية للسيرة الذاتية التقليدية.

كذلك فإن المدرسة يمكن أن تقدم بشكل إيجابى، وحيث إن حق التعليم أصبح هدفا من أجل الفقراء أو المظلومين فى العالم العربى فى القرن العشرين، فإن المدرسة أصبحت ترمز إلى حلم الديمقراطية والمساواة فى كثير من الأعمال. فى هذا النوع من "المذكرات المدرسية" لا يكون النقد الاجتماعى موجها نحو النظام التعليمى، وإنما نحو العوامل التى تمنع الأطفال من الوصول إليه، مثل الفقر أو التمييز أو الجنس أو التفرقة العنصرية، والملاحظ أن معظم الأعمال التى تنحو هذا النحو هى من نتاج كتاب تربوا فى مدارس علمانية حديثة وليس فى المدارس أو المؤسسات التعليمية الدينية التقليدية.

عائشة عبدالرحمن "بنت الشاطئ" – على سبيل المثال – ترتب سيرتها باعتبارها سردا يصف تربيتها وتعليمها، لكن حبكة العمل هى كفاح البنت/ البطلة،

للهرب من رغبة والدها العنيدة لحبسها فى المنزل، مع سرد لأحداث تصور الصراع مع الأب حول حقها فى مواصلة تعليمها، كما توجد فى "على الجسر" بعض العناصر التى تشبه تلك فى الخطاب التقليدى (التراثى)، فبنت الشاطئ تتباهى بمعرفتها بالمواد الإسلامية فى الدراسة وبذكائها كطفلة. مفهوم القصة ليس محافظا، وإنما هو اقتحامى والتعليم الرسمى للبطلة موضوع رئيسى، وكما نجد فى "الأيام"، يحتفى النص بالعمل الفذ للطفلة الموهوبة التى تغلبت على معوقات نشأتها الاجتماعية البسيطة، الطفلة الطموحة التى رفضت القبول بالدور المحدود لها على هامش الحياة العامة، وبدلا من ذلك قامت بعمل بطولى يماثل ما قام به "صديقنا" فى "الأيام". والحقيقة أن "عائشة" فى "على الجسر" أشبه بالطفل المعجزة؛ فهى تدهش الكل باستمرار بقدرتها على الحفظ وسرعة التعلم. نجاحها فى الامتحانات المختلفة هو مصدر للتباهى الواضح للراوى وللتفاخر والزهو بأثر رجعى (ص٢٩، ٣٦، ٤١، ٤٦، ٥٨-٦٠، ٨١، ٩٠).

وبالرغم من ذلك فإن البنية العميقة للسرد تمثل عملية تحرر أكثر مما هى سرد للتكوين الثقافى بالمعنى التقليدى، وأولوية عملية التحرر هنا يمكن أن تقاس بكون السرد - بشكل عام - يحدث خارج المدرسة، القصة فى معظمها تقدم الطفلة/ البطلة كشخص غريب يحاول الدخول، المشاهد الداخلية للمدرسة وصور المدرسين والتلاميذ غائبة ومعظم الوقت "عائشة" فى وضع البين بين، تود الذهاب إلى مكان ما، لكنها مترددة أو يوجد شىء ما يعوقها، تحاول وتجاهد لكى تقف على قدميها، ودائما نراها فى "معركة" أو أخرى ضد والدها. وعلى نحو ما، نجد وضع البطلة يتطابق - بشكل رمزى - مع وضع الراوى الواقف "على الجسر" بين الحياة والموت لا يعرف وجهة له.

وفى حالات أخرى يمكن أن يكون موضوع التعليم مرتبطا بالنضال من أجل التحرر الوطنى والاستقلال. فى سرد رواية جبرا إبراهيم جبرا عن أيام الدراسة فى "المدرسة الوطنية"، المدرسة الحكومية فى بيت لحم عام ١٩٣٠ تقريبا، نجد مثالا على ذلك. وصفه لمدرسته فى "البئر الأولى" يقدم لنا رؤية لكفاءة وتعليم وحساسية فلسطينية. ذكره للكتب وللمدرسين (ص١١٨- ١٢٨) يعبر عن فخر بالثقافة العربية بشكل عام، ويبين ثراءها. فى الإطار الاجتماعى السياسى للاحتلال الإسرائيلى

و"الغربة" الفلسطينية التى ولد فيها النص، نقرأ السرد باعتباره اقتحاما وهجوما على الوضع السائد. وبتقويته للوعى الوطنى الفلسطينى تكون وظيفته نقدية بالضرورة.

وأحيانا نجد هناك تناقضا مع أدب الترجمة التقليدى بالنسبة لطبيعة التربية والتعليم كما هى فى السيرة الذاتية الحديثة؛ فالشخص الذى علم نفسه بنفسه (ذاتيا) -على سبيل المثال - قد حصل على المعرفة خارج النظام التعليمى الرسمى، وهكذا يمثل تكوينه الثقافى نموذجا جديدا فى التعليم، كما يعبر -على نحو ما- عن مُثُلٍ اجتماعية جديدة للديمقراطية والمساواة. فى "المستنقع" نجد "حنا مينه" مثلا يصف نفسه بأنه تعلم على أيدى العمال الثوريين أكثر مما هو على أيدى مدرسين فى مدارس. "سطور من حياتى" لمحمد قرة على، تتناول هذا النوع من التكوين الثقافى غير الرسمى. الشيء الوحيد الذى يقترب من التعليم الرسمى فى فترة شباب المؤلف هو يوم ما، كان عليه أن يقضيه -وهو فى الثامنة من العمر- فى الكُتَّاب "الذى كان أشبه بحظيرة للماشية" (ص٥٧)، ودروس النحو والدين القليلة التى كان يتلقاها على يد شيخ شيعى وهو فى السادسة عشرة (ص١٢٢، ص١٢٣). قبل ذلك كان والده يجعله يستظهر الأبجدية ويحفظ القرآن (ص٧٦)، لكن ذلك لايعنى أنه كان يتعلم القراءة. وبدلاً من ذلك كله فإن المؤلف يقدم لنا "تعلمه" فى الشوارع ومن العمل. وفى عام ١٩٢٠ عندما ينتقل والده وزوجته الشابة من قرية فى الجنوب اللبنانى إلى بيروت، كان على ابن السابعة أن يبدأ فى مساعدة الأسرة عن طريق العمل. عمل الطفل بائعا جوالا وعامل قمامة (ص٥١) وحمالا فى السوق (ص٦٠) وماسح أحذية (ص٥٩) وصبيا فى محل (ص٧١، ١٠١) وحمالا فى فندق (ص١٠٦) وخادما فى منزل وزير (ص١١٠) وبائع جرائد (ص٨١)، هذه المهنة الأخيرة هى التى جعلته على صلة بالكتاب والصحفيين، وفى النهاية فتحت ذلك الباب أمامه لكى يصبح صحفيا، ولكن قبل أن يحدث ذلك كان عليه، هو نفسه، أن يتعلم القراءة والكتابة. أما كيف قرر ذلك ونجح فيه، فذلك موضوع رئيسى فى قصة حياته. ذات يوم وهو يبيع الصحف ارتكب خطأ؛ إذ أعطى لزبون صحيفة "الأحوال" بينما كان يريد "الأحرار" الأمر الذى أزعج الزبون كثيرا؛ لأنه كان أحد ملاك صحيفة "الأحرار" ولم يغفر له هذا الخطأ إلا عندما اعتذر الطفل بأنه "أُمّى". خجلاً من ذلك، قرر "محمد" أن يتعلم القراءة والكتابة

بأسرع وقت ممكن (ص٨٢، ص٨٤)، وكان يقف لكى يقرأ فى الشارع على ضوء شحيح لأحد الفوانيس أو فى البيت، ويقضى الليل مستغرقا فى قراءة الصحف والمجلات (ص٨٩، ص١٢٤)، ويحفظ قصائد الشعر من الصحف التى يبيعها (ص٩٣، ص٩٧). كان يجد صعوبة فى البداية، إلا أنه كان يلتهم القصص والشعر الملحمى التهاما، ثم سرعان ما بدأ يفهم ما يقرأ (ص١٠٠، ص١٠٤). هنا تأكيد على الذاكرة الاستثنائية للبطل مثل ذلك الموجود فى "على الجسر"، فالذاكرة القوية لا تقدم مجرد أساس أو أرضية للتعلم الذاتى، بل إنه بفضل هذه الصفة ينجح الولد فى أن يترك انطباعا جيدا لدى رجال الأدب الذين يعرفهم، ويكون على صلة بهم. وهكذا يظهر مثل أحد الرواة المعاصرين وهو ينشد القصائد التى يحفظها عن ظهر قلب كلما وجد الفرصة لذلك (ص٥٧، ٧٣، ٧٦، ١١٠، ١١٨، ١٢٢، ١٢٣، ١٥٣).

مغزى "سطور من حياتى" هو أن مصير المرء لا يقرره موروثه الاجتماعى، هو حر لكى يصنع مستقبله الخاص، وأن يشكل مصيره لكى يصبح ما يريد. يقول فى ص٢٠٣ إن "صاحبنا" بدأ يرى العالم أكبر مما كان يعتقد وأوسع مما كان يتخيل قبل ذلك، وأدرك أن بإمكان أى شخص أن "يصنع نفسه" بشرط أن يعرف قيمة نفسه. وأصبح يدرك أن لا شىء أكثر قيمة من الكلمة المكتوبة، ولذا نجده يكرس كل وقته لقراءة الكتب طوال شتاء عامى ١٩٣٧، ١٩٣٨.

الكلمة المكتوبة مقدسة، وليست حقا مقصورا على النخبة، يمكن أن يكتسبها كل إنسان، وهذه الفكرة المتفائلة للرجل العصامى ليست غريبة على السيرة الذاتية؛ اللبنانية فقد قدم جورجى زيدان صورة لها(٨)؛ حيث نلتقى فى "مذكراته" بالصبى الفقير الذى حقق ذاته.

٣- المسعى الروحى

إذا بحثنا عن أصداء لكتابات العصور الوسطى الدينية فى السيرة الذاتية العربية، فلن نجد ما يؤكد على تأثرها بأعمال "الغزالى" وأمثاله بشكل ملحوظ. الاستثناء، هو ذلك النوع الإسلامى، والذى تعتبر "الحمد لله" عينة منه(٩)، لكننا إذا

قصرنا اهتمامنا على أعمال كان لها طموح أدبي واضح لوجدنا الصلة ضعيفة. وإذا كان "ميخائيل نعيمة" قد تأثر في فلسفة حياته بالتراث الثيوصوفي وفكرة وحدة الوجود التي صاغها ابن عربي (المتوفي في ١٢٤٠) كما هو معروف، ووضوح ذلك في "سبعون"، فإن ذلك لايقيم صلة بين سيرته الذاتية وأي نموذج أدبي قديم من الكتابة الشخصية[١٠]، وقد كتب "جابريلي– Gabrieli" (1966: 62) ما يلي عن "سبعون":

"الذي يلفت انتباهنا أساسا في سيرته الذاتية. والمكتوبة بلغة عربية صافية، هو ذلك الأثر الضئيل للتراث الأدبي العربي (....) ويمكن أن نقول إن عالم الأدب العربي الإسلامي القديم غائب عن الأفق الفكري لهذا الكاتب المبدع، الذي يبدو أنه استوعب الرداء الخارجي للغة ذلك العالم، واستخدمها على نحو ممتاز".

ويبدو "أحمد أمين"، الذي وضع قدما في المجتمع الأدبي الحديث، وأخرى في التراث العربي الإسلامي، يبدو حالة أكثر تمثيلا للاستمرارية. الصراع بين الفرد والبيئة الذي يدفع قصته إلى الأمام تعبر عنه وحدانية الله، فالتوفيق في أكثر ما زاول من أعمال كان بفضل من الله، كما أن مشيئة الله أيضا هي سبب الإخفاق في بعض الأمور، وفي النهاية فإن السعادة والشقاء على السواء بيد الله. والدين وحده هو الذي يمنح الإنسان العون الحقيقي والسلوى (ص٣٢٦)، إلا أن هذا الخطاب الإسلامي متصل بالتفكير العلمي الحديث كذلك، وحيث إن الله "فاعل" في هذا العالم عن طريق القوانين الطبيعية، وهذه القوانين يمكن إدراكها عن طريق العقل، فإن التحليل النفسي للذات لايتصادم مع المشيئة الإلهية، والعكس صحيح. تأمل حياة الإنسان الخاصة، إنما هو تأمل وتفكر في عظمة الخالق. وانتقال الكاتب من حالة التأمل والتفكر إلى التسبيح بحمد الله ليس كبيرا، وهو يربط بين السيرة الذاتية للمفكر الإسلامي "أحمد أمين" والترجمة الذاتية التقليدية؛ فهو على أقل تقدير حافز لسيرته الذاتية كعمل من أعمال التقوى، الأمر الذي يجعله يتبنى إستراتيجية معروفة في الأدب العربي القديم.

سيرة "أحمد أمين" الذاتية تحتوي على قصة طفولة حزينة تستسلم للتفكير في الماضي والحنين إليه بسبب التغيرات الاجتماعية السريعة في مصر خلال فترة حياة المؤلف، إلا أن السرد يخاطب قضايا وجودية أيضا، ثم يتحول في النهاية على وجه

الخصـوص إلى تفكيـر فلسـفى فى الشـرط الإنسـانى وهدف الخلق، هذا التـأمل الميتافيزيقى يذكرنا بالمسعى الروحى فى "المنقذ من الضلال"، لكن على النحو الموجود فى السيرة الذاتية الغربية؛ حيث يعتبر "اكتساب وجهة نظر" موضوعا عاما (Pascal 1960:112)، تفكر "أحمد أمين" يؤدى إلى فلسفة نجدها كامنة لدى "أسامة بن منقذ" فى كتابه "الاعتبار"؛ حيث يقول إن مشيئة الله هى أصل كل شيء، وينبغى أن نقبلها شاكرين، يقول أحمد أمين أيضا فى ص٣٥٨، وص٣٥٩:

"ومع هذا فإنى أحمد الله إذ منَّ علىَّ بالتوفيق فى أكثر ما زاولت من أعمال: فيما ألفت من كتب- فى عملى بلجنة التأليف- فى الجامعة الشعبية- فى الجامعة المصرية- فى الجامعة العربية- فى عمادة كلية الآداب، كذلك الشأن فى حياتى العلمية والأدبية والمالية والعائلية: نعم من الله لا أستطيع أن أقوم بالشكر عليها، وهى ظاهرة يصعب تعليلها العقلى أو تفسيرها بالتحليل الاجتماعى والنفسى، فكم رأيت من أناس كـانوا أذكى منى وأمتن خلقـا وأقـوى عـزيمة، وكـانت كل الدلائل تدل على أنهم سينجحون فى أعمالهم إذا مارسوها، ثم باءوا بالخيبة، ومنوا بالإخفاق، ولا تعليل لها إلا أن "ذلك فضل الله يؤتيه من يشاء والله ذو الفضل العظيم".

٤- الرحلة كموضوع للكتابة

اكتسبت كتب الرحلات والأسفار شهرة واسعة على مدى القرن العشرين كوسيلة لفهم القضايا الجدلية المتعلقة بالإصلاح الاجتماعى والسياسى فى المجتمع العربى، أما ميدان ذلك الجدل حول المفهوم فهو ثنائية "نحن" و"هم". وفى الوقت نفسه فإن كتابات الرحلة داخل العالم العربى قد طورت فكرة الهوية العربيـة التى تتخطى الحدود القوميـة. السيرة الذاتيـة كنوع أدبى، ظلت محتفظة بروح الوعظ والإرشاد التقليدية، وبالطموح الإخبارى، وإن كانت قد طورت من ملامحها الفنية والجمالية فى الوقت نفسه. وإطلالة سريعة على مؤلفى كتب الأسفار والرحلات العربيـة الحديثة، تكشف عن أنهم- كلهم- كتاب محترفون ومتحققون، وأنهم قد أسهموا فى تطوير ذلك النوع الأدبى "أدب الرحلة" ليصبح شكلا فنيا حديثا.

بالتدريج، فقد الشرق بعض عجائبيته وغرائبيته بالنسبة للجمهور العربى، وبفضل وسائل المواصلات الحديثة لم يعد السفر إلى الخارج ظاهرة مقصورة على قلة، المسافرون العرب الأوائل مثل المسئولين الرسميين وطلاب العلم، تبعهم قوافل من السائحين والمهاجرين واللاجئين. اهتمام المسافر بنقل انطباعاته الذاتية وتجربته الشخصية عن الرحلة إلى الخارج، حل محل اهتمامه بنقل الحقائق الطوبوغرافية أو العادات المحلية الغريبة. هذا التطور فى الكتابة العربية عن الرحلات والأسفار والاتجاه نحو الذاتى والشخصى، مهد الطريق بدوره لعملية تهجين مع السيرة الذاتية.

ومثال على ذلك الجزء الثانى من كتاب شوقى ضيف: "معى" (١٩٨٨)، هنا يكمل المؤلف ليضيف عنصرا جديدا وهو وصف الرحلة إلى الخارج إلى جانب التاريخ الشخصى والإنجازات المهنية. الكتاب يحمل عنوانا فرعيا هو "ذكريات ومشاهدات" مما يعنى المزج بين السيرة الذاتية وكتاب الرحلة، ومن بداية النص يستدعى المؤلف رحلاته إلى الخارج، والتى كان معظمها لأسباب مهنية وبعضها للسياحة. زياراته للدول العربية ورحلة الحج إلى الديار المقدسة.. كلها مسجلة إلى جانب زياراته للدول الشيوعية فى أوروبا الشرقية (آنذاك) ودول جنوب وغرب أوروبا ووصف للآثار والمتاحف والمساجد والمصانع والمزارع، كما يحدث عادة فى كتب الرحلات.

ولدينا نموذج سابق وهو كتاب "تربية سلامة موسى"، والذى يتناول أيضا تجربة لقاء الكاتب بأوروبا؛ حيث أقام فى لندن وباريس عدة سنوات. تلك الأسفار، والتجارب التى اكتسبها أثناءها تشكل الأساس لمعظم النص المذكور.

أما ما ذكره "أحمد أمين" عن أسفاره فى "حياتى" فهو أقل أهمية بسبب ضآلة تأثيرها على تكوين شخصيته. فى كتاب أحمد أمين جزء من أربعة فصول يتناول رحلاته إلى الخارج؛ حيث يأخذنا مع الكاتب فى رحلة من تركيا إلى فلسطين وسوريا ولبنان والعراق والسعودية وأوروبا. (ص٢٢٧- ٢٨١)، كما يتضمن هذا الجزء أيضا مقاطع من مفكرة كان أحمد أمين يحتفظ بها أثناء إحدى رحلاته، وهذا أحد الأساليب الفنية العامة فى كتابة الرحلات (ص٢٤٠، ص٢٥١).

كثير من العرب تلقوا تعليمهم العالى فى الخارج. بدأت التجربة ببعثة الطلاب المصريين الذين أرسلهم "محمد على" إلى أوروبا فى مطلع القرن التاسع عشر، كما

آن ذهاب الكثيرين من الشباب العرب للدراسة فى الجامعات الأوروبية والأمريكية (سعيا للعلم أو من أجل وظيفة محترمة فيما بعد أو لكليهما) قد ترك أثرا لايمحى على الأدب العربى الحديث: حيث لم يسفر ذلك عن بروز ظاهرة أدب الرحلات فقط. هناك الكثير من الروايات والقصص التى تروى قصة الصراع الثقافى بين الطالب العربى فى أوروبا وبيئته الجديدة، ومن هنا لن يكون مفاجئا لنا اكتشاف أن موضوع الرحلة أو السفر يشغل مكانا مهما فى السيرة الذاتية أيضا. الجزء الثالث من "الأيام"، والذى يروى عن دراسة "طه حسين" فى فرنسا؛ سرعان ما يقفز إلى الذهن كمثال على ذلك، كما أن السيرة الذاتية للشيخ "عبدالحليم محمود" تتناول الموضوع نفسه، وهناك أمثلة أخرى كثيرة مثل الوصف الذى جاء فى "سبعون" عن تجربة "ميخائيل نعيمة" فى المعهد اللاهوتى فى بولتافا فى روسيا الإمبراطورية، والوصف الذى جاء فى "رحلة صعبة.. رحلة جبلية" لفدوى طوقان عن دراستها فى أكسفورد وإنجلترا فى الستينيات، ووصف هشام شرابى لحياته فى شيكاغو والولايات المتحدة منذ ١٩٤٧ فى كتابه "الجمر والرماد"، والوصف الذى جاء فى "على مقهى الحياة" لسمير سرحان عن السنوات التى قضاها بحثا عن المعرفة، أو "طلبا للعلم" -كما يقول- فى جامعة "إنديانا" بالولايات المتحدة[١٢]. (ص٢٩٧)

الرحلة أو السفر تجربة مهمة فى الحياة قد تترك أثرا قويا على التاريخ الشخصى والهوية، وهى بالقدر نفسه موضوع طبيعى للسيرة الذاتية، وعليه فإن كتابات مثل التى ذكرناها ليست أمرا غريبا. على أننا يمكن أن نفكر ما إذا كانت هناك أسباب أخرى لتواتر الرحلة فى السيرة الذاتية العربية. ربما كان أحد الأسباب هو تأثر الرواية العربية التقليدية بموضوع "الشرق فى مواجهة الغرب"، إلى جانب سبب آخر وهو شعبية كتب الرحلات. وكتب الرحلات بمثابة جسر بين الأشكال الحديثة والتقليدية فى الكتابة يسهل على القارئ عبوره، ذلك لأنها قالب مقبول للكتابة عن الذات له تاريخ طويل.

إلا أن السرد عن الطفولة لا يتناول هذا الموضوع كثيرا وذلك أمر طبيعى، كما أنه يجىء بشكل عرضى إذا امتدت القصة إلى مرحلة المراهقة، وتتعدد أساليب السيرة الذاتية فى السرد عن المحيط الاجتماعى أكثر مما تفعله كتب الرحلات، وذلك

بسبب الأهداف والقيود الأدبية المختلفة. إحدى الحالات التى تصور ذلك رحلة الصبى اللبنانى "ميخائيل نعيمة" ذى الستة عشر ربيعا إلى روسيا وإقامته هناك، وهى التجربة التى يتناولها السرد فى "سبعون". المجتمع الروسى وثقافته قبل الثورة يجذبان اهتمام "نعيمة"، ولكن كخلفية لقصة تطوره العاطفى والثقافى والروحى فى مرحلة الشباب. البيئة الأجنبية ليست ذات أهمية لأنها أجنبية، كما تبدو فى كتب الرحلات، وإنما كمرحلة فى تلك الدراما. والجدير بالذكر أن الكاتب قبل سنوات قليلة من نشر سيرته الذاتية، كان قد وضع كتاب رحلات يتناول تلك الفترة نفسها من حياته وفى روسيا على وجه التحديد. وفى إشارة فى الهامش يوجه قارئ "سبعون" الذى يريد أن يعرف بتفصيل أكبر عن الحقائق التاريخية وعن الزمان والمكان الخاصين بتلك المرحلة فى ذلك العمل الباكر(١٣).

٥- موضوع الرثاء

الشعر العربى القديم كذلك يمكن أن يكون له تأثير على السيرة الذاتية الحديثة، وهنا نجد أن الرثاء يحظى باهتمام خاص، ويرى "ڤاجنر- "Wagner (1987: 117)أنه نوع أدبى ارتبط بالشاعرات العربيات تحديدا، والحقيقة أن التعبير عن الحزن والحداد قريب من الرجال، الأب أو الأخ فى الغالب الأعم، كان يعتبر ذات يوم الموضوع الوحيد الملائم لهن فى الثقافة العربية الراقية، ويبدو أن هذا التقليد يعود اليوم للحياة على أيدى كتاب السيرة الذاتية من النساء.

وكما تقول "فدوى مالطى دوجلاس" فإن سيرة حياة "أمل دنقل" التى كتبتها أرملته "عبلة الروينى" بعنوان "الجنوبى" هى مرثية متواضعة المستوى مكتوبة مع وعى كامل بالتقليد الأدبى العربى" (١٩٩١: ١٤٦). قراءة "فدوى مالطى دوجلاس" الدقيقة تكشف – فى رأيها – عن أن العمل متنكر فى هيئة سيرة حياة، بينما هو فى حقيقته سيرة ذاتية نسوية مخبأة. وهى إذا كانت تستحضر أحد التقاليد فإنها تهدم تقاليد أخرى بتسييد الصوت النسوى، ومن هنا ترى الناقدة أن "الجنوبى" عمل ثورى يمثل -بمعنى ما- قطيعة فى المرجعية الأدبية العربية". وحيث إن "الجنوبى" قد كتبت فى الثمانينيات (من القرن العشرين) فإننا نستغرب إهمال "مالطى دوجلاس" للسيرة

الذاتية لبنت الشاطئ، والمكتوبة فى الستينيات، أى قبل الجنوبى بزمن طويل. والمؤكد أن النص الأخير يستدعى تقليد الرثاء الأدبى على نحو أكثر وضوحا ومباشرة من "الجنوبى"، هو أيضا يترك الصوت النسوى يسيطر على السرد، بل إنه يروى قصة حياة امرأة بصراحة واضحة بدلا من أن تكون مختبئة فى البنية العميقة. وإذا كان استخدام نوع أدبى قديم مثل الرثاء فى خطاب نسوى حديث متمركز حول الذات، إذا كان ذلك يمثل قطيعة مع المرجعية الأدبية العربية كما ترى "دوجلاس"، فإن "على الجسر" – وليس "الجنوبى"– لابد من أن تكون هى العمل المؤسس أو المشتمل على بذور التطور فى المستقبل.

فى "على الجسر" تؤطر بنت الشاطئ حكاية طفولتها وشبابها بمجموعة من قصائد الرثاء إحياء لذكرى زوجها المتوفى حديثا، بعضها مقفى وبعضها ليس كذلك، إلى جانب بعض الكتابات النثرية. هذه القصائد تقوم بوظيفة تقليدية وهى المقدمة والخاتمة، أى أنها تفسر لنا قصد الكاتب من النص، وبالإضافة إلى ذلك فإن القصائد فى هذه الحالة تلحق النص بالتراث الأدبى العربى عن طريق إبراز ملامح أسلوبية وموضوعات لها طبيعة الرثاء التقليدى. فى الافتتاحية الرثائية للعمل نجد الكثير من علامات التواصل، هناك تكرار لعبارات أو كلمات مثل تلك الموجودة فى القصيدة القديمة:

– "على الجسر ما بين الحياة والموت

أقف حائرة ضائعة فى أثر الذى رحل..." (ص٥)

– "... فأترنح على الجسر:

ضائعة الحيلة مبعثرة الخواطر ممزقة الرؤى.." (ص٧)

– "... وتتداخل الأبعاد والآماد،

حيث أقف على الجسر، ما بين الحياة والموت.." (ص٨)

– "إلى أن يحين الأجل،

سأبقى محكوما على،

بهذه الوقفة الحائرة على المعبر،

ضائعة بين حياة وموت (.....)

فنحن على الجسر..." (ص٩)

كما نجد أيضا الموضوع التقليدى "صوت النعى"

(Wagner 1987: 121, 122) (Jones 1992: 26)

..."ويختلط فى سمعى صدى النعى المصمى بنجوى الطيف الماثل.." (ص٧) ثم يتطور بكاء "الأنا" الشاعرة إلى "تأبين، وهو أيضا من طبيعة المرثية التقليدية:

(Wagner 1987: 118) (Jones 1992: 26)

"...إذ يستوعب الوجود كله فى نظرة ثاقبة،

ويستجمع قواه ليجتاز المرحلة الباقية،

فى بهاء فروسيته وعزة كبريائه وجلال إيمانه،

مناضلا، حتى النفس الأخير، عن الحق والخير

ومحتملا حتى النفس الأخير، أمانة الإنسان..." (ص٦)

الإطار الشعرى مكون من ست قصائد منفصلة، اثنتان فى البداية، وأربع فى الخاتمة، وهى توضح التطور الزمنى والاختلاف فى الشكل. إحدى القصائد الأخيرة بعنوان "بعد عام" (من رحيله) مكتوبة بتاريخ ٦٧/٣/٩، بينما نجد أن القصيدة الموجودة فى المقدمة مكتوبة فى مارس ١٩٦٦. نظم عدد من القصائد -وليس قصيدة واحدة- عند وفاة شخص ما، هو ملمح آخر من ملامح الرثاء العربى القديم (Jones 1992: 26).

وهناك دليل آخر على العلاقة بين الرثاء والكتابة الأوتوبيوجرافية، وأهمية ذلك فى قصص حياة الكاتبات، هذا الدليل نجده فى "رحلة صعبة... رحلة جبلية". وصف فدوى طوقان لفقد شقيقين ورثائها لهما يحتل موضعا مركزيا فى سيرتها الذاتية

(ص١٢٦، ١٣٨، ٢٠٧، ٢١٤) والنص إحياء لذكرى شقيقها العزيز إبراهيم طوقان على نحو خاص. وكما تقول "فدوى مالطى دوجلاس" (١٩٩١ ص١٧٠) فإن العلاقة بين "فدوى" و إبراهيم" الشاعر الوطنى الشهير، تفوق غيرها فى النص. وبسبب العلاقة بينهما وقربهما الوثيق، تشعر "فدوى" باليتم بعد موته، الأمر الذى يعنى أنه كان بمثابة الأب لها فى حياته (ص١٢٦). مديح "فدوى طوقان" لفضائله ومآثره فى "رحلة صعبة... رحلة جبلية" يعادل بكاؤه شعرا ونثرا، وفى الحالتين، يمكن الافتراض أن تكون المراثى القديمة مصدرا محتملا للإلهام. (فدوى مالطى دوجلاس ١٩٩٤ ص٦٢- ٧٠)، (عوده ١٩٩٤ ص٦٢- ٧٠).

تتبع حياة شخص ما فى أعقاب صدمة مثل صدمة موت شخص عزيز، موضوع عام فى الأدب، النفس البارد للموت يثير ردود فعل دفاعية تأخذ شكل الحياة "المخلدة"، وهو ما نطلق عليه فى كل مكان اسم الكتابة الأوتوبيوجرافية (May 1979: 52, 55). وبالطبع، فإن الكُتَّاب الذكور أيضا يستجيبون لصدمة الموت. كتاب الرحلات "ولدى" لمحمد حسين هيكل (١٨٨٨- ١٩٥٦) الذى يهديه لذكرى ابنه، يقدم لنا نموذجا متواضعا إلى حد ما(١٤). النموذج الأقرب إلينا هو الجزء الثانى من السيرة الذاتية لجبرا إبراهيم جبرا "شارع الأميرات" (١٩٩٤) الذى كتبه إحياء لذكرى زوجته العراقية "لميعة العسكرى" وقصة الحب الطويلة بينهما، هذا الكتاب يحمل مواصفات المراثى بشكل شديد الوضوح. الفصل الأخير والممتد على ما يزيد عن نصف الكتاب عنوانه "لميعه والسنة العجائبية" (ص٩١- ص٢٥٣)، وتتصدره قصيدة هى بمثابة الشفرة التى تبين لنا كيف يريدنا الكاتب أن نفهم ذلك النص، هكذا تبدأ:

أحاول، أحاول كل يوم

أن أستعيدك من مملكة الغيب

منتفضة، ضاحكة، كما

كنت دوما تنتفضين وتضحكين

أيام جنونك معى وجنونى،

كأنما الحياة، رغم فواجعها بقيت

نكتة هائلة لاتستحق منا

بعد البكاء إلا الضحك. (ص٩٣)

وهناك مثال آخر عن كيف يمكن أن يكون الاقتراب من الموت -الحقيقى أو المتخيل- دافعا للكتابة الأوتوبيوجرافية، هذا المثال هو كتاب "صور الماضى" لهشام شرابى، والصادر عام ١٩٩٣. فى هذا النص نجد أن تلقى الكاتب لإشارة مؤسفة – وهى أنه مريض بالسرطان- هو الذى يدفعه إلى تتبع ماضيه وتثبيته. (ص١٣- ص٤٢) إلا أن الصدمة فى هذا المثال هى صدمة من نوع آخر غير ذلك الذى رأينا فى الأمثلة السابقة. هنا الظلام فى القبر المتخيل هو الذى يستدعى شبح الموت، ويولد الدافع لاستعراض الماضى.

٦- الروح الجديدة

لخص "عبدالدايم" الفارق فى الروح بين الأعمال الأوتوبيوجرافية فى العصور الوسطى وتلك المعاصرة فى نقطتين هما: الخروج على المسلمات، والتصريح أو الجهر بالمثالب الشخصية. (١٩٧٥ ص١١١)

وهما – فى رأيه – توجهان حديثان، وبشكل عام فإن روح السيرة الذاتية العربية مختلفة اختلافا جذريا عنها فى الأنواع الأدبية الكلاسيكية المشابهة لها فى طبيعتها والتى ناقشناها سابقا. السيرة الذاتية العربية تتنفس روحا جديدة هى روح تغير ومعارضة، وذلك على العكس من روح الاستقرار والإذعان فى الأنواع الكلاسيكية. السيرة الذاتية العربية هى فى الغالب أدب احتجاج اجتماعى ملتزم، يبحث عن مكان له فى الجدل العام. التطور التاريخى (أو التحول) والإصلاح الاجتماعى (أو الثورة) والتحرر الفردى، تلك كلها موضوعات جديدة. التكنولوچيا والإسكان والنظافة والصحة والغذاء والكساء والعلاقات الأسرية ونجوم السينما وقصص الحب والدعارة والأمية والتمييز والأعياد والإجازات والعادات الاجتماعية والممارسات والاحتلال والاستقلال الوطنى. كلها موضوعات جديدة ومطروقة من وجهة

نظر التجربة الشخصية. وبدلا من الدين الموحى به: فإن الأفكار الجديدة عن الوطنية والعروبة والاشتراكية والنسوية هى التى تميز الخطاب.

ويربط فيليب (١٩٩٣: ٥٧٦. ٥٧) بين السيرة الذاتية - كنوع أدبى - و"رؤية الإنسان الحديث للعالم"، ولكى ينتج الكاتب سيرة ذاتية لابد له من أن يصدق أن المجتمع يتغير بمرور الوقت، وأن ذلك التغير يؤثر على حياة الفرد، الذى قد يؤثر بدوره على وجهة التغير الاجتماعى. بالإضافة إلى ذلك، فإن الكاتب لابد من أن يكون لديه الوعى بقيمة ما هو شخصى تماما، هذا التوتر الخلاق بين الأبعاد المتداخلة للتطور التاريخى والفردى، بين العام والخاص، هو الذى يميز هذا النوع فى الأدب العربى كما هو فى الأدب العالمى.

على أن هناك من يعزو تلك الروح الجديدة لتغير فى نتاج الكُتَّاب. (انظر بدوى: ١٩٩٢ ص١٥، ص١٦). معظم كتاب السيرة الذاتية الجدد هم من المحترفين الذين ينتجون "الفن" من أجل السوق. كاتب السيرة النمطى ليس "عالما من العلماء" المهتمين بنشر مبادئ الإسلام أو تقديم وثائق لخدمة أهداف أكاديمية. التوجه العام للسيرة الذاتية العربية هو توجه علمانى فى مقابل أدب التراجم الذاتية الذى كان دينيا أو شبه دينى، هذا الفارق يضع هدفا جديدا تماما لتسجيل سيرة حياة شخص ما. ولاشك فى أن هناك ما هو مشترك بين بعض المحدثين من كتاب السيرة الذاتية العرب، ومثقفى القرون السابقة بما يمهد لتوجهات مشابهة، لكننا نجد الكاتب غير المحترف يطوع اليوم كتابته وسرده للقواعد الأدبية الجديدة.

٧- التأثير الأجنبى

كما بينا من قبل، فإن "تربية هنرى آدمز" قد أفادت سلامة موسى كنموذج مباشر لكى يكتب سيرته الذاتية. وفى كتابه "تربية سلامة موسى" نجده يذكر أنه قد قرأ السيرة الذاتية لـ"هافيلوك إيليس- **Havelock Ellis**" وزوجته (ص١٦٤)، وهى إشارة أخرى على تأثره بتقاليد السيرة الذاتية "الغربية"، كما أن الإشارة التى يوردها فى النص (ص٨٣) لأعمال "چان چاك روسو- **Jean- Jacques Rousseau**" هى

إشارة مهمة: لأنها تعنى أنه كان على علم بـ"الاعترافات" (١٧٨٢)، التى تعتبر علامة فى تاريخ السيرة الذاتية الأوروبية.

وربما كانت "الاعترافات" بعنوانها الذى يعود إلى اعترافات القديس أوغسطين هى أيضا مصدر إلهام للشاعر المصرى "عبدالرحمن شكرى" (١٨٨٦– ١٩٥٨). فى عام ١٩١٦، وهو وقت باكر، نشر "شكرى" عملا أوتوبيوجرافيا نثريا بعنوان "كتاب الاعترافات"، قدمه باعتباره سجلا لأفكار ومشاعر شاب –ليس المؤلف– فى مواجهة مشكلاته الوجودية. كلاهما، العنوان والموضوع الوجودى للعمل، يوحيان بالعلم بالسيرة الذاتية كنوع أدبى قبل صدور "الأيام" لطه حسين (انظر: "فهمى": ١٩٧٠ ص١٣٨ و"عبدالدايم": ١٩٧٥ ص٨٩، ص٩٠ و "Ostle: 1991" ص١٠٩ و"بدوى": ١٩٩٣ ص٣٩، ص٤٠).

وقد أكد درويش **Darouich (1993)** وغيره ("كيلپاتريك": ١٩٧٤ ص٤٠، ١٩٩٢ ص٢٢٥ و"أوستل" ١٩٩١: ص١٠٥، ص١٠٦) على أهمية أعمال "چان چاك روسو" بالنسبة للنهضة الأدبية العربية وتطور الرواية العربية. "چولى أوهيلواز الجديدة"، كانت نموذجا مهما لرواية "زينب" لمحمد حسين هيكل ١٩٣١ على سبيل المثال، كما أن طه حسين قد تأثر إلى حد بعيد برومانسية القرن التاسع عشر الفرنسية، والتى كانت بدورها قد استلهمت "روسو". جزء رئيسى من "الاعترافات" يتناول طفولة الكاتب، وليس مستبعدا أن يكون ذلك على نحو غير مباشر، بمثابة إلهام لطه حسين عندما كتب "الأيام".

لا توجد أية إشارة فى أيام "طه حسين" إلى "اعترافات روسو"، وإن كنا نجد تلك الصلة فى سير ذاتية أخرى. فى "عينان على الطريق" لعبدالله الطوخى نجد أن المؤلف قد سأل نفسه ذات يوم ما إذا كان يستطيع أن يقدم نفسه "عاريا"، كما فعل ذلك السيد الفرنسى الشجاع، وكان لابد له من أن يعترف بأنه لا يستطيع، أو أنه على الأقل "لن يفعل"، (ص٦٥، ص٦٦). وهناك كاتب آخر وهو "محمد شكرى"، يذكر عمل "روسو" وعلاقته بنصه الخاص. عندما سُئِل شكرى فى لقاء خاص عن مصدر إلهامه قال:

Il est nécessaire de souligner que, dans mon écriture du Pain nu (al khubz al-Hafi) j'étais par les récits autobiographiques occidentaux, notamment Les Confessions de J.J. Rousseau, Le Bilan de Somerset Maugham, La force des choses et Les Mémoires d'une jeune Fille rangée de Simone de Beauvoir, Les Mots de Sartre.... J'étais donc influencé plus par des styles occidentaux que par des modèles arabes....

"من الضرورى الإشارة إلى أننى فى كتاباتى للخبز الحافى كنت متأثرا بالسرديات الأوتوبيوجرافية الغربية، خاصة "اعترافات" جان جاك روسو و"حصاد" سومرست موم و"قوة الأشياء" و"مذكرات فتاة رصينة" لسيمون دو بوفوار و"الكلمات" لسارتر... ومن ثم فقد كنت متأثرا بالأساليب الأدبية بأكثر من تأثرى بنماذج".

وفى مقابلة أخرى يذكر "شكرى" قائمة أطول بأسماء الكتاب "الغربيين" الذين استلهمهم فى كتابته الإبداعية، كما ينكر بشدة تأثر عمله "الخبز الحافى" بالنصوص العربية (شكرى ١٩٨٦): ص٧١، ٧٥، ٧٦)[١٧].

على أن الكُتّاب الفرنسيين لم يكونوا وحدهم الذين أثروا على أقرانهم من الكتاب العرب: إذ يبين "حافظ" (١٩٩٣) الدور الحيوى الذى لعبه الأدب الروسى فى نشأة وتكون الخطاب السردى العربى الحديث[١٨]، والمعروف أن الأدب الروسى أيضا قد أنتج بعض السير الذاتية ذات الشهرة العالمية، وهكذا فإن المحاكاة العربية للسيرة الذاتية لكل من "ليو تولستوى" و"مكسيم جوركى" يمكن أن تضاف إلى أمثلة من القصة القصيرة والرواية التى قامت بهذا الدور.

تولستوى- بداية- كتب ثلاثية من قصص السيرة الذاتية عن طفولته وشبابه، إلا أن هذه الثلاثية لا تعتبر سيرة ذاتية بالمعنى الدقيق، وإنما رواية لأنها تتضمن شخصيات روائية[١٩]، ولكن "تولستوى" أيضا كتب "اعترافا"(١٨٧٤) يمكن قراءته كسرد تاريخى صادق، وهو العمل الذى يشير إليه "أحمد أمين" فى "حياتى"، ويقول إن قراءته كانت عزاء لروحه وإنه إعطاء زادا لفكره، (ص٣٢٦- ٣٢٧) ويشبه عمل "تولستوى" بـ"المنقذ من الضلال" للغزالى، وواضح أن التراثين العربى والأوروبى فى الكتابة الذاتية كانا أمام "أحمد أمين" كمرجعية لعمله الخاص (ص٣٢٧- ٣٢٨).

كما نجد ذكرا لاسم "تولستوى" فى السيرة الذاتية لميخائيل نعيمة: فعندما يتذكر الكاتب- فى سبعون- سنوات الدراسة فى أوكرانيا، يفكر فى التأثير القوى لتولستوى عليه آنذاك (ص١٨١، ١٨٧، ٢٣٥، ٢٦٩، ٢٧١)[٢٠]. ومن الواضح أنه كان قد اطلع على أعمال "تولستوى" الأوتوبيوجرافية قبل أن يكتب "سبعون" بوقت طويل، ومن المحتمل أن تكون هى التى أوحت إليه بفكرة اعترافاته الخاصة.

"مكسيم جوركى" أيضا كتب ثلاثية عن طفولته وشبابه[٢١]، إلا أن عمله يستحق أن يوصف بأنه سيرة ذاتية بلا شك، على عكس عمل "تولستوى"، وهناك شواهد، غير مباشرة، تربط بينه وبين السيرة الذاتية لحنا مينه الذين يكن إعجابا شديدا لجوركى وأعماله[٢٢]. فى "بقايا صور" و"المستنقع" و"القطاف" صنع "حنا مينه" ثلاثية على نسق تلك التى كتبها الكاتب الروسى. "حنا مينه" الذى يشارك "جوركى" قدره فى طفولة بائسة فى وسط بروليتارى، والذى أصبح مثل بطله اشتراكيا نتيجة التجربة، من المفترض أن يكون قد وجد ما يلهمه لكى يضع حياته فى القالب الأدبى نفسه كما فعل "جوركى"، وتلمح "نجاح العطار" إلى مصدر ذلك الإلهام فى تقديمها لبقايا صور (ص٣٦، ص٣٧)، والشيء نفسه يفعله الناقد السورى "خلدون الشمعة" فى تقديمه للترجمة الإنجليزية للعمل؛ إذ بعد أن يذكر "القديس أوغسطين" و"الغزالى" و"روسو" على اعتبار أنهم قدموا نماذج لحنا مينه، يقول "الشمعة": "فى بقايا صور" نحن أمام تكنيك سردى يقترب من الأعمال الأوتوبيوجرافية لجوركى "فى طفولتى" و"فى العالم" و"جامعتى"، وفى عمل من هذا النوع فإن الخطوط الفاصلة بين السيرة الذاتية والرواية ليست محددة.."، وهناك أيضا أوجه شبه فى الحبكة، كلتاهما، السيرة الذاتية الروسية والرواية العربية تبدآن بالحدث المؤسف نفسه: وفاة الأب (عند جوركى) والمريض المحتضر (عند مينه)، الأم غارقة فى البكاء، البطل/ الطفل يسجل ما يدور من حوله دون فهم، إلا أنه يشعر بالألم. المشهد يحدد طابع القصة، وهو يرمز إلى بداية تشتت الأسرة وبؤسها.

وهناك ظرف آخر يوحى بالتأثير الأجنبى، وهو أن الكثيرين من الكتاب الذين تتناولهم هذه الدراسة، عاشوا فترات طويلة من حياتهم فى أوروبا أو أمريكا، أو كانت لهم صلات بالأوساط الغربية فى بلادهم، وفى الحالتين لابد من أن يكون الكاتب قد

تلقى بواعث أدبية أجنبية. وقائمة الأسماء التى ينطبق عليها ذلك طويلة: طه حسين، إبراهيم عبدالقادر المازنى، عبدالمجيد بن جلون، توفيق الحكيم، آنيس فريحة، ميخائيل نعيمة، محمد شكرى، حنا مينه، فدوى طوقان، جبرا إبراهيم جبرا[٢٣]، ومن بين أولئك نجد اثنين على الأقل قد كتبا أدبا روائيا باللغة الإنجليزية[٢٤]. علاوة على ذلك فإن القارئ المستهدف للسيرة الذاتية العربية ليس دائما من الناطقين بالعربية. مثال على ذلك "الخبز الحافى" وهو أكثر عمل فى هذه الدراسة يدير ظهره لقواعد الأدب العربى ويرفض ذوقه، ونجد جونزالس كويچانو- Gonzalez- Quijano (1997: 9) يتحدث عن غرابة ذلك العمل (الخبز الحافى) بالنسبة للمضمون الأدبى العربى، وأحد أسباب ذلك هو أنه كُتِبَ، وفى الذهن القارئ الأمريكى والأوروبى. "شكرى" كتب "الخبز الحافى" فى عام ١٩٧٢ مباشرة من أجل الروائى الأمريكى "پول بولز- Paul Bowles" الذى كان يعيش فى المغرب، والناشر الإنجليزى "پيتر أون- Peter Owen"، وبعد عام نشره "أون" فى لندن مترجما بعنوان "من أجل الخبز وحده" (شكرى: ١٩٦٨- ٧١، ٧٢، ٧٥)[٢٥]، وبقى الأصل العربى غير منشور لمدة عقد آخر.

وهناك نصوص أوتوبيوجرافية عربية أخرى كتبت فى ظروف مشابهة بالرغم من أن الصلة بالتراث الأدبى العربى فى تلك الحالات ليست غائبة ولا مقطوعة عن القصة نفسها. يطلب "شخص غربى" من كاتب عربى أن يكتب قصة حياته لكى يشبع فضول الأول عن "الشرق". وهكذا فإن الشيخين المصريين "محمد عياد الطنطاوى" (توفى فى ١٨٦١) و"محمد عبده" (١٨٤٩- ١٩٠٥) قد كتبا قصة حياتهما تلبية لطلب من "غربيين". الأول "الشيخ الطنطاوى" درس فى الأزهر، وفى عام ١٩٤٨ ترك مصر واستقر فى "سان بطرسبورج فى روسيا يُعَلِّمُ العربية فى جامعتها، وهناك - كما يقول "عبدالدايم" (١٩٧٥ ص٤٩- ٥٢) كتب وصفا لعمله بناء على طلب من أحد الأصدقاء. المصلح الدينى "الشيخ محمد عبده"، يصف لنا فى بداية سيرته أن ما حفزه على كتابتها هم بعض أصدقائه من الغربيين الذين كانوا يخططون لترجمة النص للقارئ الأجنبى، كما يشير "الشيخ محمد عبده" -فى هذا الشأن- إلى واحد من أبناء وطنه -الشيخ رشيد رضا- كان قد طُلِبَ منه الشيء نفسه، ويرى أن ذلك دليل على نقص فى الفضول العلمى بين المصريين المسلمين وينتقدهم بسببه. (مذكرات الشيخ محمد عبده: ص٢٣- ٢٦).

وهناك مثال أحدث من ذلك ذو خلفية مشابهة، وهو "اسمع يا رضا". كان الذى حفز "أنيس فريحة" على كتابة قصة حياته مبشرة أمريكية كان يعلمها اللغة العربية ذات صيف، وألحت عليه أن يسجل لها الثقافة الريفية اللبنانية التى كان يعرفها جيدا فى طفولته، وكانت فى سبيلها للاندثار. المسودة الأولى كانت عبارة عن تقرير يومى عن حياته، بيد أن تلك المسودة التى تركت فى أحد الأدراج بعنوان "اسمع يا رضا" لم تتحقق إلا بعد ذلك بفترة طويلة عندما جعلها ابنه "رضا" من الممكن أن تقترب من صدام الثقافات وتطور الزمن من زاوية مختلفة. (اسمع يا رضا ص٧- ١٣، قبل أن أنسى ص٨٣، ٨٤).

وكمثال أخير على الظاهرة نفسها، هناك الكاتبة المغربية ليلى أبوزيد(١٩٥٠- ...) التى كتبت سيرتها الذاتية للقارئ الأمريكى. فى مقدمة النسخة العربية وهى بعنوان" رجوع إلى الطفولة" تشرح لنا أنها كتبت العمل استجابة لطلب البروفيسور "إليزابيث فيرنيا- Elizabeth Fernia" أستاذ الأدب الإنجليزى ودراسات الشرق الأوسط فى جامعة تكساس- أوستن، لكى ينشر بالإنجليزية ضمن أنطولوجيا عن طفولة بعض الكُتَّاب العرب(ص٥). وفى البداية كتبت "ليلى أبوزيد" مسودة النص بالعربية، ثم قامت بترجمتها بعد ذلك كما تقول، وأخيرا عادت إلى المسودة العربية لتراجعها وفى ذهنها عملية النشر. ومن المثير للدهشة أن المؤلفة تعتقد أن القارئ الأمريكى الضمنى، هو الذى ساعدها على إنتاج نص أكثر أمانة وانتقادا، مما كان يمكن أن تفعل لو أنها توجهت إلى القارئ المغربى من البداية. كانت ستمارس قدرا كبيرا من الرقابة الذاتية؛ لأن المناخ الثقافى فى المغرب ليس ديمقراطيا بما يكفى أو متقبلا للنقد على حد تعبيرها. أما إذا كان صدقها سوف يخدش الكبرياء الوطنى، فلا مفر أيضا من القول إن" الصدق قد يكون مرا، لكنه المر الذى يتصدى لما هو أكثر منه مرارة"(٢٦)(ص٦).

ومع هذا المثال الأخير نكون قد وصلنا إلى نقطة يمتزج عندها الأدبين العربى والغربى، ويقودنا التتبع إلى أعمال كتبها مؤلفون عرب بلغة أجنبية مكتسبة من أجل القارئ غير العربى. هناك أعمال كثيرة من هذا النوع كلها تعتبر "صنفا" خارج نطاق الأدب العربى كما هو معرف فى هذه الدراسة. وبما سبق، أتمنى أن أكون قد

أوضحت أن الأدب الغربى كان - وما يزال - مصدرا مهما للإلهام الخلاق بالنسبة لكاتب السيرة الذاتية العربى. إلا أننا، برغم ذلك، لاينبغى أن نفهم ظهور السيرة الذاتية العربية على أنه مأخوذ بجملته - كنوع أدبى - من الأدب الغربى، كما أننى لا أقول بأن السيرة الذاتية العربية مجرد صورة من الأعمال الغربية. إن تطور النوع الأدبى عملية معقدة، وهى مرتبطة بتطور المجتمع العربى ككل. أشكال التعبير الجديدة فى الأدب العربى مرتبطة بالتغيرات الاجتماعية فى القرن ونصف القرن الماضيين. التمدين ودخول الطباعة والصحافة وانتشار التعليم، من بين أشياء أخرى، ذلك كله خلق جمهورا جديدا للقراءة فى العالم العربى، هؤلاء القراء الجدد وضعوا أمام الكتاب مطالب جديدة، الكتاب الذين كانوا بدورهم يشعرون باحتياجات جديدة، كما كان للسياسة والحروب تأثيرهما الكبير كذلك... والعملية مستمرة...

هوامش الفصل الخامس

(١) عبدالحميد كشك "قصة أيامي- القاهرة" ومحمد متولى الشعراوى- الإسكندرية: ١٩٩٢.

(٢) عين الرئيس السادات الشيخ عبدالحليم محمود شيخا للأزهر فى ١٩٧٣، وكان الشيخ محمود أحد أشهر الكتاب فى الشئون الدينية.

(٣) عبارات مديح مختصرة باستثناء بعض التفاصيل مثل الصفحات الخاصة بالشيخ مصطفى عبدالرازق (١٨٨٢- ١٩٧٤) (ص٩٢- ١٠٣).

(٤) الأمثلة تبدأ بمذكرات جورجي زيدان (ص١٣- ١٥) وتشمل "قصة حياة" (ص٢٢- ٣٤)، "حياتى" (ص٤٥- ٤٨)، (انظر الفصل العاشر: ٥)، "فى الطفولة" (ص١٦٢- ١٦٦) و"اسمع يا رضا" (ص١٤٥- ١٥٤) وغيرها.

(٥) الدعوة الدينية موجودة بشكل بارز فى فصول مثل: "القرآن مصدر الهداية" ( ) أو "الإسلام لكل زمان ومكان" (ص٤٦) و"الإسلام هو التوحيد" (ص٥٨).

(٦) الحصول على "العالمية" يتطلب دراسة ١٢ عاما.

(٧) الفصل العاشر "فى الكلية العربية" والحادى عشر "فى الصف الرابع من الدراسة الثانوية"؛ حيث توجد مادة أوتوبيوجرافية وفيرة من هذا النوع (ص١٢٩- ١٦٠).

(٨) من قصص الحياة "العصامية" الأخرى: "قلعة موسى: حلم حياتى" -١٩٥٨- للمهندس المعمارى "موسى المعمارى" الذى بنى متحف قلعة موسى الواقع بين دير القمر وبيت الدين فى منطقة الشوف. الكتاب تمجيد لرجل من أصول متواضعة، والقلعة ترمز لنجاحه فى الحياة.

(٩) كان الشيخ عبدالحليم على دراية بتقاليد الكتابة الأوتوبيوجرافية فى الأدب العربى القديم، حصل فى ١٩٤٠ على الدكتوراه من السوربون فى التصوف بعامة والحارث المحاسبى بخاصة. (الحمد لله: ص١٢٥، ١٢٦، ١٦١)، والأرجح أن يكون المحاسبى هو النموذج بالنسبة للغزالى و"المنقذ من الضلال" (روزنتال ١٩٢٧: ١٢ والغامدى ١٩٨٩: ٣٨، ٣٩، ٦٢ن ٦٣) بعد عودته من فرنسا إلى مصر كان الشيخ محمود مسئولا عن النسخة المطبوعة من "المنقذ" (الحمد لله: ص١٦٦).

(١٠) للمزيد عن فلسفة نعيمة فى الحياة.. انظر (Nalmy 1967) وعن أثرها على النص الأوتوبيوجرافى.. (انظر عبدالدايم ١٩٧٥: ٢٠٨، ٢١٥).

(١١) انظر على وجه الخصوص الفصول التالية من "تربية سلامة موسى": "كرومر وجورست وكتشنر" و"الآفاق الأوروبية تتفتح لى" و"أنا أربى نفسى" و"تربيتى الأدبية" (ص٦١- ١١٥).

(١٢) كان "طلب العلم" موضوعا نمطيا فى كل من "الترجمة" و"الرحلة" (حسين ١٩٧٦: ص١٩- ص٢٠).

(١٣) الكتاب هو "أبعد من موسكو ومن واشنطن"، وفى الهامش ذكر لإضراب طلابى فى كلية اللاهوت فى بولتافا، والذى ابعد بسببه نعيمة من المدرسة.

(١٤) المقدمة تروى قصة فقدان المؤلف لابنه "محمود" بسبب الدفتريا وعمره ست سنوات. كان الحزن على الطفل شديدا وخاصة بالنسبة للأم الشابة، ولمساعدتها والتخفيف عنها صحبها "هيكل" فى رحلات طويلة إلى أوروبا فى أواخر عشرينيات القرن العشرين، الرحلات هى مادة الكتاب.

(١٥) واضح أن الصوت هنا هو صوت "جبرا" نفسه.

(١٦) حوار فى مجلة "اليوم السابع" باريس ٢٥/٢/٨٥ كما يذكر Natij (1992: 67).

(١٧) يقول ناتج (Natij (1992: 65 أن شكرى فى سيرته الذاتية بقدر ما يصف حقيقة معاشة فإنه يعيد إنتاج فكرة معينة عن الكتابة والمثال الأدبى نموذجها هو حياة وعمل الكاتب الفرنسى "جان چينيه". "چينيه" كان صديقا لشكرى، ومن هنا فهى ملاحظة مهمة. (شكرى ١٩٨٦: ٧٤)

(١٨) بغرض مقدمة عامة عن الموضوع انظر ص٩١- ٩٦ (أثر الأدب الروسى)، وللاستشهاد انظر ص١٥٢- ١٥٥ (خليل البيدس)، ١٧٢- ١٧٣ (ميخائيل نعيمة)، ١٨٩- ١٩٤ (محمود أ. السيد) و٢٠٠- ٢٠١ (محمود تيمور)، ٢١٧ (الجماعة- المدرسة الحديثة).

(١٩) الطفولة (١٨٥٢) المراهقة (١٨٥٤) الشباب (١٨٥٧) وقد أشار "تولستوى" نفسه فى مراسلاته إلى تلك النصوص كرواية. بين الشخصيات الروائية هناك شخصية الأم، أم "تولستوى" ماتت وهو فى الثانية من عمره.

(٢٠) اسم "روسو" مذكور فى موضع واحد فى النص مع اسم "تولستوى" (ص٢٣٥). انظر Naimy (1967: 101، ١١٥) للمزيد عن أثر فلسفة "تولستوى" على "نعيمة".

(٢١) "الطفولة" (١٩٣١)، "بين الناس" (١٩١٥) ولها عنوان آخر وهو "فى العالم" و"جامعتى" (١٩٢١) وللمزيد عن هذه الثلاثية انظر Szavai -1984 ص١٣٠- ١٤٧.

(٢٢) انظر مقال "جوركى والناس" فى كتاب "ناظم حكمت وقضايا أدبية وفكرية" الذى أعيد نشره فى "كيف حملت القلم" (ص١٧٩- ١٩٦) حيث يحلل "حنا مينه" أعمال "جوركى" فى الثلاثية.

(٢٣) أرسل "سيد قطب" مبعوثا من وزارة المعارف العمومية المصرية فى عام ١٩٤٨، وبقى هناك إلى عام ١٩٥١ "طفل من القرية" كانت قد صدرت فى ١٩٤٦، ومن هنا فهى ليست من وحى تجربة الكاتب مع أسلوب الحياة الأمريكى.

(٢٤) كتاب مرداد لميخائيل نعيمة (١٩٤٨) و"صيادون في شارع ضيق" لجبرا إبراهيم جبرا (١٩٦٠). انظر أيضا تقديم جبرا لكتاب احتفالية بالحياة (١٩٨٨) بعنوان "مؤثرات لماذا الكتابة بالإنجليزية؟" (ص١١- ١٧).

(٢٥) انظر مقدمة "من أجل الخبز فقط" (ص٥).

(٢٦) الحقيقة مرة، لكن المر يتجرع لما هو أمر منه .

الفصل السادس

"الطفولة" العربية

الاهتمام الجديد بمرحلة الطفولة هو علامة أخرى من علامات التغير الأدبى: فتلك المرحلة من حياة الإنسان لم يكن لها دور يذكر فى الكتابة الأوتوبيوجرافية فى الأدب العربى القديم، (الغامدى: ١٩٨٩: ١٩٩، ٢٠١) و(عبدالستار: ١٩٩٦: ١٠٢)[١]، بينما الموقف على العكس من ذلك فى النصوص الحديثة. الطفولة فى النصوص الحديثة موضوع نموذجى، والواقع أن الكثير من السير الذاتية يهمل تجربة المراهقة تماما.

الظاهرة نفسها نجدها فى الأدب "الغربى"؛ حيث نرى – كما يقول "ريتشارد كو Richard Coe" (1984) – أن شكلين من السيرة الذاتية قد تطورا، أحدهما يقتصر على مرحلة الطفولة، والثانى سرد عن الطفولة والنضج، وربما يمتد ليشمل مرحلة الشيخوخة كذلك[٢].

هذا الفصل من الكتاب يحاول أن يطبق هذه الثنائية على الأدب العربى الحديث، ولذا فهو يعين عددا من المشكلات ذات الصلة بالتمييز بين السيرة الذاتية الكاملة كنموذج معيارى، والسيرة المقتصرة على الطفولة كنموذج آخر[٣]. هذه المشكلات تتضمن التنوع غير المنتظم فى زمن القصة بين النصوص، وصعوبة الوقوف على تسلسل زمنى داخلى فى بعضها، والخواص غير المنتظمة لوحدات السرد فى قصص أخرى، وتعقد أو صعوبة "أجزاء" مختلفة بها.

وفى محاولة لتدقيق التمييز الرئيسى وهو أمر يظل مفيدا، يقترح الفصل تقديم نموذجين تقديريين من سيرة الطفولة العربية. الأول يعتمد على الفترة الزمنية للقصة: هل هى فترة قصيرة أم طويلة.. أم أطول من اللازم؟ والنموذج الثانى يعتمد على علاقة النص بنصوص أخرى: هل يتكامل مع أعمال أخرى للمؤلف نفسه؟ هل يوجد "علاقة له بها" أم هو "مستقل" عنها؟ ويقودنا هذا العرض إلى تساؤل مهم عن الحبكة

فى السيرة الذاتية العربية الخاصة بالطفولة: هل لها شكل أو نموذج مختلف عن الشكل أم النموذج المعيارى للسيرة الذاتية بشكل عام؟ وأخيرا سيتم بحث هذا النوع الأدبى[٤] من ناحية البدايات والنهايات على وجه التحديد.

١- القصة والخطاب فى السيرة الذاتية

تشبه السيرة الذاتية الأدب الروائى فى بنيته السردية الأساسية، ويوجد بها عنصران رئيسيان: هما القصة والخطاب. القصة هى الأحداث المنقولة بأشخاصها وأماكنها وزمنها، بينما الخطاب هو تحويل تلك الأشياء إلى كلمات، أو هو التقديم الأدبى للقصة بعبارة أخرى. وكما يقول "سيمور تشاتمان- Seymour Chatman" (1978: 19): "... وباختصار فإن القصة هى "ماذا" فى الحكاية المنقولة، بينما الخطاب هو "كيف"، هذه التقسيمات التحليلية هى أيضا نقطة انطلاق "چيرار چينيت- Gerard Genette" فى كتابه "خطاب الحكاية- Discours du récit" -1972- الذى يميز فيه بين التاريخ- histoire والحكاية- récit، والمصطلحات الفرنسية تعبر عن الشىء نفسه كما هو فى "القصة" و"الخطاب" عن "تشاتمان"، بالرغم من أننا يمكن أن نترجم "recit" إلى "سرد" (چينيت ١٩٧٢: ٧١، ٧٢)[٥]، هذا بالرغم من أنه ليس من السهل دائما التمييز بين تلك المستويات فى النص بوضوح، عند التطبيق العملى. (چينيت: ١٩٧٢: ٢٢٥).

فى السرد الأوتوبيوجرافى، يمكن التعرف على القصة وتحديدها بحياة المؤلف/ البطل، وعليه فإن الفترة الزمنية الممكنة يمكن أن تتراوح بين القصر (عدد محدود من السنوات) والطول (عقود من حياة الكاتب)، إلا أننا نجد القصة تشغل ما هو أطول من ذلك فى كثير من الروايات: فقد نجد مثلا أن ميلاد البطل يجىء فى السرد على أنه نهاية لمجموعة من الأحداث السابقة على تلك اللحظة فى تاريخ الأسرة. هذا الارتداد إلى الخلف زمنيا يقدم معلومات عن الشخصيات والأحداث التى كانت موجودة قبل البداية الحقيقية لقصة الحياة، ويقوم بوظيفة التقديم لها، وكذلك فإننى عندما أتكلم عن "القصة" و"زمن سردها"[٦] فيما يلى، فإنما أعنى بذلك قصة الحياة وفترتها الزمنية فى الرواية، وأسقط من اعتبارى المقدمات من ذلك النوع.

ويمكن النظر إلى القصة أيضا من حيث هى استعادة لذكريات الماضى، وأحيانا يكون هناك قصتان فى السيرة الذاتية: الأولى هى قصة الحياة، والثانية قصة رجل (أو امرأة) يحاول (أو تحاول) صنع ماض ذى أهمية بالنسبة لذاته (أو لذاتها) الحالية، وفى تلك القصة الأخيرة يكون الراوى الناضج هو البطل أكثر مما هو الطفل الذى يروى عنه. وعند قراءتها على هذا النحو، فإن الرواية الأوتوبيوجرافية تكون مكونة من مشهد واحد كبير، يصف فعل التذكر. أما من ناحية البناء فإن مادة الماضى المقدمة بإيجاز تصبح ثانوية بالنسبة للحدث الرئيسى فى السرد، أو بالأحرى فى فعل التذكر لدى الراوى. "على الجسر" لبنت الشاطئ بإطارها الرثائى الحزين، تقترب من هذا النوع من النصوص، وكذلك "اسمع يا رضا" لأنيس فريحة التى تحتوى على "قصة إطار" أكثر وضوحا. وإذا كانت القصة "الإطار" -التذكر- تغلب على القصة الأولى -قصة الحياة- فإننا لا نكون أمام سيرة ذاتية، بل أمام صورة شخصية للذات.

وهناك أسلوب آخر للتعبير عن "تعايش" قصتين فى النص نفسه باستخدام "آنين"، فكما يرى "تشاتمان" (١٩٧٨: ٦٣): هناك فى السردية الروائية "آن" الأحداث التى يتم تصويرها، وهناك "آن" الخطاب لحظة قيام الراوى بسرد القصة، ويسمى "جينيت" (١٩٧٢: ٧ و١٩٨٨: ١٣) "آن الخطاب" هذه بـ"لحظة السرد" أو السرد، وهى قد تكون فى أى وقت بعد الأحداث المروية، قريبة منها أو بعيدة عنها، مركزة فى لحظة واحدة أو مقسمة إلى لحظات عديدة منفصلة عن بعضها فى الحقيقة المتوهمة للنص.

والتمييز الموازى هو ذلك القائم بين "آن" الشخصية لحظة الزمن الحاضر للشخصية، و"آن" الراوى، أى لحظة سرد القصة المعاصرة للراوى. (تشاتمان ١٩٧٨: ٨١) وحيث إن الشخصية المحورية والراوى فى السيرة الذاتية هما فى – حقيقة الأمر – شخص واحد، فى لحظة زمنية معينة، فإن أحدهما يتشكل فى الآخر. وإذا كانت السيرة الذاتية سيرة معيارية، وتروى عن الفترة الزمنية لتجربة الكاتب المعاشة بكاملها أو بالتقريب، فإن "آن" الشخصية تندمج مع "آن" الراوى فى النهاية، إلا أن الاندماج، سواء أكان كاملا أم شبه كامل، لا يحدث عادة. والملاحظ أنه فى السيرة

الذاتية الخاصة بالطفولة، يظل هناك دائما فارق واضح بين "الزمنين" حتى نهاية السرد، زمن القصة ولحظة القص، وهما لايلتقيان.

والحقيقة أن أحد أهداف صاحب السيرة الذاتية هو أن يحتفظ بذاته السابقة بمعزل عن "ذاته" الحاضرة، وأن يباعد بين "أنا" الراوى و"أنا" البطل، وذلك لكى يعيد بناء التجربة الأصلية، ويجد فيها معنى جديدا. وإحدى طرق وضع هذه المسافة هى إعادة تسمية الذات السابقة عن طريق استخدام ضمير الغائب (الشخص الثالث) بدلا من ضمير المتكلم (الشخص الأول)، وذلك للإشارة إلى تلك الشخصية، وبالتالى فإن سرد الشخص الثالث قد أصبح جزءا لايتجزأ من السيرة الذاتية الحديثة فى كل الآداب، ونجد أنه قد تطور فى السيرة الذاتية العربية الحديثة ليصبح شكلا نمطيا، بل إنه امتد إلى الأنواع الأدبية المجاورة مثل المذكرات التسجيلية(٧)، وربما كان ذلك نتيجة التأثير القوى لأيام "طه حسين"(٨).

وفى مجموعة الأعمال الرئيسية التى تتناولها هذه الدراسة، نجد ثلاثة أعمال مروية على لسان شخص ثالث، إلى جانب "الأيام" لطه حسين، هذه الأعمال هى: طفل من القرية" و"معى" و"سطور من حياتى". بالإضافة إلى ذلك هناك أعمال مثل "سبعون" (ص١١٧) و"الوسية" (ص٣٨٥، ٣٨٦) و"فى الطفولة" (ص١٧٥، ١٧٦): حيث توجد انتقالات من سرد الشخص الأول (ضمير المتكلم) -وهو السائد فى العمل، إلى سرد الشخص الثالث (ضمير الغائب) -المؤقت- وذلك فى مواضع معينه من النصوص، والهدف هو تحقيق ذلك الأثر المطلوب من المسافة. الاقتباس التالى من العمل الأخير (فى الطفولة) يبين لنا المبدأ وراء هذا الشكل من الابتعاد والتحول:

Je reviens par le regard en arrière, a mes traces sinueuses de pas laissées au bas de la montagne de la vie.

Moi qui écris ces lignes dans la quatrième etape, suis-je vraiment l'enfant qui a laissé ces traces au pied de la montagne?

Non: mon corps n'est pas le même, ni l'environnement, ni les sens, ni la pansée. Ce qui provoquait joie ou tristesse n'éveille presque plus rien maintenant; celui qui deviendra un homme mûr, puis un vieillard, n'est pas cet enfant, ni celui que écrit maintenant, c'est un autre homme dont le corps chan-

gera, ainsi que son cadre, ses sentiments et sa pensée, pour creér, de tout cela et d'autre chose, une nouvelle personne et c'est celle-ci qui affrontera la tragédie de la mort (p. 350).

"أرجع بالنظر فى المرحلة الرابعة إلى الآثار المتعرجة لحياتى والمتروكة أسفل جبل الحياة، ولكن ما الذى تكتبه هذه السطور فى المرحلة الرابعة؟ هل أنا حقا ذلك الطفل الذى ترك هذه الآثار أسفل الجبل؟ كلا:

إن جسدى لم يعد هو ولا البيئة ولا الحواس ولا الفكرة، وما كان يستثير الفرح أو الحزن لم يعد يحرك الآن أى شىء تقريبا، إن ذلك الذى سوف يصبح رجلا ناضجا ثم شيخا، ليس ذلك الطفل ولا ذلك الذى يكتب الآن، إنه شخص آخر سوف يتغير جسمه، وكذلك إطاره ومشاعره وفكره لكى يخلق من كل ذلك ومن كل شىء آخر شخصا جديدا، والحال أن هذا الأخير هو الذى سوف يواجه مأساة الموت" (ص٣٥٠).

وبالأسلوب نفسه، يقوم الكاتب عبدالمجيد بن جلون بتعديل عملية نفى "ذات الطفل" عن "الذات الناضجة"؛ فهو يعترف بأن ذلك الطفل ما زال جزءا منه. تجربة الطفولة هى حجر الأساس تحت ذلك البناء الكبير. أصبحت الذات شيئا آخر غير ذلك الذى كانته ذات يوم، وحجر الأساس بقى وسيبقى دائما سندا قويا للبناء. (ص٣٥٠).

وبإيجاز نقول: حيث إن "آن الشخصية" و"آن الراوى" منفصلتان على هذا النحو، بسبب انفصال قصة الحياة ولحظتها عن الحكى ولحظته، يصبح من الممكن أيضا قياس "زمن القصة" فى السيرة الذاتية.

٢- نماذج لزمن القصة

إذا كان النموذج الثنائى المقترح للسيرة الذاتية مناسبا بالنسبة لمجموعة من النصوص، فإن "زمن القصة" لابد من أن يكون محددا بفترة الطفولة بمعنى واسع، وعلى العكس من ذلك فى مجموعة أخرى لابد من أن يكون زمن القصة هو الجزء الأكبر من فترة الحياة. أما الوضع المثالى فهو ألا يكون هناك أى نصوص بين هذا وذاك.

وعندما يعرف "كو- Coe" الطفولة كنموذج أدبى، نجده لايتعرض لزمن القصة بالرغم من ذلك. بل إنه يسرع ليقول إن معدل الزمن بالنسبة لمرحلة الطفولة فى المتوسط من ١٥: ١٨سنة تقريبا، وأحيانا يكون أقصر من ذلك. (Coe: 1984: 7) أما أحد أسباب صمته عن هذه النقطة فقد يكون؛ لأن زمن القصة فى السيرة الذاتية قد يختلف فى الواقع عما يجب أن يكون عليه نظريا. ومجموعة الأعمال الرئيسية التى تعرض لها هذه الدراسة توحى بقدر أكبر من التنوع على الأقل، وإذا قمنا بترتيبها حسب زمن القصة (وبهذا المعنى الضيق) فسوف نجدها تقع فى أربعة أقسام[٩].

(١) النموذج الأول هو الطفولة القصيرة (والقصر هنا يشير إلى القصة، وليس إلى النص). فى مجموعة من السير الذاتية سنجد أن زمن القصة هو عشر سنوات وربما أقل من ذلك. وفى معظم نصوص المجموعة سنجد أن القصة تنتهى عندما يكون البطل بين الثانية عشرة والخامسة عشرة من العمر كما هو فى "الأيام" و"طفل من القرية" و"أيام الطفولة" (جـ١) و"البئر الأولى"، بينما نجد الطفل/ البطل فى الثامنة من العمر فى نهاية "بقايا صور"، هذا القصر فى زمن القصة نجده أيضا فى (الأيام جـ٢) و"المستنقع"، وهما جزءان مكملان لعملى "طه حسين" و"حنا مينه".

(٢) النموذج الثانى هو الطفولة الطويلة، هنا تشير بداية النضج إلى نهاية القصة التى تشمل كلا من مرحلتى الطفولة والمراهقة. وفى كثير من الأعمال يتوقف السرد عندما يكون البطل قد وصل تقريبا إلى ما بين التاسعة عشرة والثانية والعشرين من العمر (مثل "مذكرات جورجى زيدان" و"سبعون" -١- و"فى الطفولة"[١٠] و"عينان على الطريق" و"لمحات من حياتى"-١- و"الخبز الحافى"، بينما نجد البطل أصغر قليلا عند نهاية "اسمع يا رضا".

(٣) النموذج الثالث هو فترة الطفولة الطويلة جدا؛ حيث تبدأ القصة غالبا فى الطفولة الباكرة لتنتهى عند نقطة متأخرة فى مرحلة النضج. البطلة فى "على الجسر"، على سبيل المثال، فى السابعة والعشرين عندما تتوقف الراوية التى بدأت قصتها عند مولدها، كما نجد أن معدل الزمن مماثل تقريبا فى "سجن العمر". "معى"

و سطور من حياتى" تودعان البطل للمرة الأخيرة وهو فى أوائل الثلاثينيات من العمر. زمن القصة فى "الوسية" أقل من عشرين عاما فى الحقيقة، لكن - حيث إن القصة تبدأ فى الطفولة المتأخرة عادة - نجد أن البطل فى نهايتها قد أصبح فى السابعة والعشرين. أما "قصة حياة" فهى أكثر صعوبة فى تصنيفها، ذلك بسبب الفصول الأخيرة (التى لها طابع المقال)، بيد أنه قد يكون من المناسب تصنيفها ضمن هذا النموذج أيضا.

(٤) النموذج الرابع والأخير من السيرة الذاتية هو النموذج المعيارى أو القياسى، أو الشكل الكامل. فى "حياتى" و"رحلة صعبة.. رحلة جبلية" بإمكاننا أن نتتبع بطلا طوال الطريق أو معظمه، من الطفولة وإلى عمر متقدمة، وتلك هى الفترة الزمنية التى تميز القصة فى هذا النموذج.

والنموذج الثالث على نحو خاص، وهو الطفولة الطويلة، جدا، يبين لنا أن النموذج الثنائى بسيط لدرجة أننا نكتشف أن الخط الفاصل بين السيرة الذاتية الخاصة بالطفولة، والسيرة الذاتية المعيارية، ليس خطا حادا فى الواقع كما يبدو نظريا. فى السيرة الذاتية العربية هناك أعمال ذات طبيعة مختلطة، فلا هى مكرسة لفترة الشباب ولا هى ملتزمة على نحو خاص بالمحاولة والخطأ فى مرحلة النضج، بل إنها تغطى مساحة من المرحلتين، وربما يكون هذا الشكل المختلط هو الأكثر شيوعا فى الآداب الأخرى أيضا، إلا أن وجود الكثير أو القليل من السير الذاتية (الصرفة) عن الطفولة (النموذج الأول والنموذج الثانى) قد يوحى بقدر من الاستقلالية كنوع أدبى، وعلى الأخص إذا اعتبرنا مجموعة الأعمال الرئيسية فى هذه الدراسة ممثلة لعدد من النصوص المتمركزة حول الطفولة، من بين كم كبير من الأعمال.

٣- مشكلة التسلسل الزمنى

تحديد زمن القصة أو جزء منه فى السرد، كما حدث فيما سبق توضيحه، هو ما نفعله عندما نحاول تحديد استمراريته. وللقيام بذلك، يكون لزاما على القارئ أن يستنبط التسلسل الزمنى الداخلى للنص (چينيت: ١٩٧٢: ١٢٤)، وفى حالة الرواية

الذاتية العربية، يمثل التسلسل الزمنى الداخلى مشكلة: لأنه لا يكون واضحا فى العادة.

كثير من كُتَّاب السيرة الذاتية العرب يضعون أعمالهم فى تسلسل دقيق و"ميخائيل نعيمة" مثال على ذلك؛ إذ نجده يزود الجزء الأول من "سبعون" بعنوان فرعى توضيحى وهو "المرحلة الأولى"، هذه المرحلة الأولى يتبعها بتأريخ دقيق للقصة وهو "من ١٨٨٩ إلى ١٩١١"(١١). بعد ذلك نجده يقسم النص إلى ثلاثة اقسام، الثانى مؤرخ بـ"نازارث ١٩٠٢- ١٩٠٦" والثالث: "بولتافا ١٩٠٦- ١٩١١"، بالإضافة إلى ذلك نجد تواريخ كثيرة فى النص نفسه مما يعطى القارئ فى كل مرحلة فرصة كاملة لمعرفة وفهم التطور الزمنى للقصة.

إلا أن كثيرين أيضا يحجمون عن هذا الشكل من الدقة، وحيث إنهم لايثبتون تواريخ أو لايقدمون تواريخ كافية، يكون من الصعب تحديد التسلسل الزمنى لمثل تلك الأعمال، وأحيانا قد نجد تاريخا محددا لبداية القصة كما هو عند "خليل حسن خليل" فى "الوسية"، وهو نص يبدأ كما يلى:

"عام ١٩٣٢: صيف قائظ، شمس عنيفة تصب وهجها على مبانى القرية" (ص٥)، إلا أن زمن الاستمرار الدقيق للقصة ليس واضحا فى "الوسية": حيث تنتهى الرواية بحدث بدون تاريخ. "عندما انتهيت من دراسة الدكتوراه، عدت إلى وطنى" (ص٣٨٥) الأمر الذى يترك القارئ فى حيرة. القصة بدأت فى ١٩٣٢، لكنه لا يعرف متى انتهت.

وعلى العكس من ذلك نجد القصة فى نصوص أخرى تحدث فى توقيت غامض كما هى فى الجزء الأول من "الأيام": "لايذكر لهذا اليوم اسما، ولا يستطيع أن يضعه حيث وضعه الله من الشهر والسنة، بل لا يستطيع أن يذكر من هذا اليوم وقتا بعينه، وإنما يقرب ذلك تقريبا" (ص٣) لكنه ينتهى بتاريخ واضح: "قال الشيخ ذلك لابنه آخر النهار فى يوم من خريف سنة ١٩٠٢" (ص١٣٨).

أما الأكثر صعوبة فهو تلك القصص التى تبدأ وتنتهى دون ذكر أى تواريخ، ومع ذلك يمكن استنباط تسلسل زمنى تقريبى فى معظم تلك النصوص، سواء على

أســاس دليل خــارجى أو داخلى. أولا: هناك فى الغــالب الأعم إشــارات إلى الزمن ومروره فى الرواية، ثانيا. حيث إننا نتناول السـيرة الذاتية والمفترض أنها صــادقة تاريخيا، فمن الممكن كذلك بالنسبة للقارئ أن يقيم تسلسلا للرواية اعتمادا على الدليل الخـارجى مثل سيرة حياة المؤلف، لكن التسلسل الزمنى الدقيق ليس ضــروريا –بالطبع – لكى نحكم ما إذا كانت الرواية محددة بمرحلة الطفولة أولا. التسلسل لا يحتاج لأن يكون محددا ونهائيا أو لأن يقدم تواريخ دقيقة، المهم هو الاستمرارية التقريبية للقصة، بصرف النظر عن اليوم الذى "وضعه الله من الشهر والسنة" على حد تعبير طه حسين.

٤- مشكلة التناسب

من السهل أن نفهم لماذا لا تعتبر "تربية سلامة موسى"، والتى تروى عن ستين عاما من حياة المؤلف (من ١٨٨٧ إلى ١٩٤٧) سيرة ذاتية عن الطفولة، وفى الوقت نفسه تعتبر نموذجا للسيرة الذاتية المعيارية. بيد أن النموذج المعيارى نفسه قد يخصص مساحة لا بأس بها لتجربة الطفولة. "رحلة صعبة.. رحلة جبلية" لفدوى طوقان تقع فى ٢٣٢صفحة (غير صفحة الغلاف الداخلى والمقدمة). أول ١٣٢صفحة تقريبا مخصصة لمرحلة الصبا كفتاة، بينما المائة صفحة الأخيرة تتناول تجربة النضج موضوعا لها. النسبة بين الوحدتين "الطفولة والنضج" فى النّص يمكن تقديرها بـ٧٥٪ مقابل ٤٣٪. وبالرغم من ذلك فإن الكتاب ليس سيرة ذاتية عن الطفولة.

السيرة الذاتية المعيارية عن الطفولة مجالها أكثر تكثيفا. "عينان على الطريق" مثلا تبدأ بميلاد الطفل/ البطل (ص٩)، وتنتهى بانتقاله إلى القاهرة بعد عشرين عاما (ص١٩٥). الحيز الزمنى بين الحدثين محدد عند نقطة باكرة فى الرواية. "...فقد ظل الظلام رفيق حياة حتى كبرت وبلغت سن العشرين، وتركت القرية إلى القاهرة لألتحق بالجامعة" (ص١٧). التسلسل الزمنى الداخلى يتم تدقيقه وضبطه بعد صفحات قليلة عندما يقول المؤلف/ الراوى "عبدالله الطوخى" إنه من مواليد عام ١٩٢٦ (ص٢٨)، وعليه فإن القارئ يعرف عندما تنتهى الرواية أن الزمن لابد من أن يكون بعد ذلك بعشرين عاما... أى فى عام ١٩٤٦.

ولسوء الحظ فإن الحالات الأخرى بالنسبة للنموذج الثانى هى أكثر إشكالية من عيان على الطريق . نسبة مادة الطفولة فى النصوص قد تكون أقل وضوحا، والتسلسل الزمنى الداخلى قد يوحى بنموذج ما بينما قد توحى النسب بين وحدات السرد الطويلة بنموذج آخر[١٢]، وفيما يلى دراسة لبعض تلك الحالات الإشكالية من هذا المنظور.

- حالة: "أنباء ورماد"

القصة فى السيرة الذاتية "أنباء ورماد" لسلمى الكزبرى تمتد على مدى ٣٣سنة تقريبا: حيث إنها تبدا فى ١٩٢٢ وتنتهى فى ١٩٥٥. الكتاب يبدأ بموضوع تقليدى وهو مولد البطلة، وينتهى بموضوع تقليدى آخر وهو رحلة إلى الخارج... إلى تركيا واليونان. الطفولة الباكرة للكاتبة (١٩٢٢:)[١٣] هى مسألة عابرة فى النص وتقع كلها فى ١٣صفحة (من ٩: ٢١)، فترة المراهقة (١٩٤٥:×) تستمر زمنا أطول أو ٨١ صفحة من ٢٠٧صفحات (من ٢٢: ١٠٢=٣٩٪) وتتبقى ١١٣ صفحة لتجربة مرحلة النضج (١٩٤٦- ١٩٥٥) أو بما معناه أكثر من نصف حجم النص (من ١٠٣: ٢١٥= ٥٥٪) وهكذا فإن تجربة مرحلة النضج تلعب دورا أكثر أهمية فى السرد من مرحلة الطفولة الباكرة. أهمية مرحلة المراهقة عليها تركيز أكبر، بيد أن النص -بشكل عام- لا يركز على مرحلة الشباب. والتحليل يوضح أن "أنباء ورماد" ليست سيرة ذاتية عن الطفولة كنوع أدبى، ذلك بالرغم من أن الرواية تنتهى والبطلة ماتزال امرأة شابة قبل سنوات طويلة من لحظة السرد. أحد التفسيرات لتناول سلمى الكزبرى السريع لطفولتها، هو أنها قد قدمت وصفا لها فى "يوميات هالا" (١٩٥٠) التى كتبتها وهى فى السابعة عشرة من العمر.

- حالة: "سطور من حياتى"

والآن، قارن ما سبق بحالة الصحفى اللبنانى "محمد قرة على". فى "سطور من حياتى". زمن القصة أيضا يزيد عن ثلاثين عاما بقليل، لكن النسبة بين وحدات السرد مختلفة تماما عنها فى "أنباء ورماد"، هنا فكرة موجزة عن الكتاب: أول جزء كبير فى

السرد هو ذلك الذى عن "الطفولة"، والذى يمكن تقسيمه إلى أربعة أجزاء أقصر. الأول عن هجرة الوالدين فى عام ١٩١٣ من جنوب لبنان إلى أنتويرب" فى "بلچيكا" حيث يولد البطل (ص١٧- ٢٥)، الثانى يخبرنا عن حياة الأسرة فى "بلچيكا". وينتهى فجأة بنشوب الحرب العالمية الأولى (ص٢٥- ٣٢)، الثالث عن مغامرات رحلة العودة. والمثير للدهشة، والذى لايمكن تفسيره هو أن الرحلة تظهر فى شكلين متناقضين فى النص. (ص٣٣ وص٣٩)، الجزء الرابع يخبرنا كيف تم تجنيد الأب فى الجيش العثمانى لأداء الخدمة العسكرية، وكيف ماتت الأم بالكوليرا فى عام ١٩١٥، وكيف أصبح البطل وأخته وأخيه يتامى لا يرعاهم أحد (من ٤٠-٤٥). وهكذا نجد أن الوحدة الأكبر (الطفولة) تمتد على ٢٩صفحة (من ١٧-٤٥)، وحيث إن النص كله (بدون التصدير والمقدمة والفهرست...إلخ) يصل إلى ٢٥٠صفحة (من ١٧- ٢٦٦) فإن الطفولة تمثل ١٢٪ من إجمالى العمل.

ونستطيع بالطريقة نفسها أن نميز سياقا سرديا أكبر وهو سياق كبير أيضا عن مرحلة الصبا الباكر، ويحتوى على ملخص للسنوات الصعبة (١٩١٦- ١٩١٧) التى يغلب عليها الحرمان والمعاناة بالإضافة إلى مشهد الأب العائد من ساحة القتال فى عام ١٩١٨ وملخص لبعض الأحداث التى لاتنسى مثل تذوق أول برتقالة ورؤية أول طائرة، هذه الوحدة تنتهى فى عام ١٩٢٠ عندما تنتقل الأسرة إلى بيروت. والواضح أنه حتى بالرغم من استمرار مرحلة الصبا الباكر لمدة أربع سنوات تقريبا، إلا أنها لاتشغل سوى أربع صفحات تقريبا (من ٤٧-٥٠) أو ١: ٢٪ من النص كله.

ولمواصلة التعرف على تراتب مراحل السرد عن طريق التسلسل الزمنى الداخلى، يمكن أن نسمى الوحدة التالية "مرحلة الصبا"، وهى تغطى السنوات من ١٩٢٠ إلى ١٩٢٧، والتى تروى عن كفاح "محمد" لكى يساعد أسرته، كما تبرز صراعه من أجل تعلم القراءة والكتابة. هذه الوحدة تمتد إلى ٥٢صفحة (من ٥١: ١٠٢) أو ٢١٪ من مجمل النص.

عيد الميلاد الرابع عشر للبطل هو نقطة بداية الوحدة التالية، وهى "مرحلة المراهقة"، والتى تستمر حوالى ٧سنوات (من ١٩٢٧ إلى ١٩٣٣)، وتركز على صراع

البطل المرير لكى يكسب عيشه، وعلى جهوده لكى يعلم نفسه بنفسه. تنتهى هذه الوحدة بنجاحه النهائى فى ذلك الصراع من أجل تأكيد ذاته، وعندما يكتب أولى مقالاته الصحفية ويرى اسمه مطبوعا لأول مرة يكون ذلك بمثابة بداية حياة جديدة بالنسبة له. هذه الوحدة تمتد على ٥٤صفحة (من ١٠٣ إلى ١٥٦) أو حوالى ٢٢٪ من النص.

عند هذه النقطة من القصة نجد البطل فى أواخر مرحلة المراهقة، عمره عشرون عاما، وهو فى بداية عمله المستقبلى ككاتب. هنا يكون القارئ قد قطع أكثر من نصف حجم النص (٥٧٪)، لكن سرعة السرد تقل الآن بشكل ملحوظ[١٥]. السنوات السبع التالية من القصة (١٩٣٤- ١٩٤٠) تشغل حوالى ٨٠صفحة (من ١٥٧ إلى ٢٣٦) أى حوالى ٣٢٪ من الإجمالى. المعدل الأبطأ للسرعة يعود فى جزء منه إلى المشاهد الأكثر طولا، كما يعود فى جزء آخر إلى ظهور رحلات طويلة أو للاقتباس من رسائل أو أشعار (الأمر الذى يقتل القصة تقريبا)، هذه الوحدة السردية التى يمكن أن نطلق عليها "مابعد المراهقة" تنتهى بزواج البطل وحصوله على وظيفة محترمة.

الزواج والعمل هما علامات النضج، وهكذا حسب قراءتى فإن الثلاثين صفحة الباقية من النص (من ٢٣٧ إلى ٢٦٦) تحتوى على سرد عن مرحلة النضج. وهذا الجزء يفتقر بشكل لافت إلى التماسك وإلى نهاية طبيعية (انظر آخر ص١٤٩ وص١٥٠)، ويبلغ تقريبا ١٢٪ من النص.

ويبين لنا هذا التحليل أن "سطور من حياتى" عمل يغلب عليه سرد الطفولة (٨٨٪)؛ أى أننا يمكن أن نعتبره عن الطفولة بكامله، وذلك بسبب طول مساحة القص عن تلك المرحلة.

- حالة: "قصة حياة"

هذه سيرة ذاتية أخرى تتمركز حول الطفولة، ولكنها تمتد إلى مرحلة النضج، وهى قصة حياة "المازنى"، وبسبب طابع المقال الذى يغلب على النصف الثانى من النص نجد من الصعب اكتشاف أى "حبكة" فى هذا الجزء. تفلسف الراوى يطمس

الماضى فلا يكون واضحا، ذكريات اليوم تفوق ذكريات الأمس وتزيد عنها فى أهميتها، إلا أن النصف الأول سرد مباشر لذكريات من الطفولة عن العادات والمغامرات والأحداث فى الأسرة والجيرة والمدرسة (من ص١٠ إلى ٦٢)، ثم بضربات قليلة سريعة من قلمه يحرك السارد "أنا" بطله من الطفولة إلى النضج الباكر، وفى منتصف النص تقريبا يجىء فصل يصور نقطة تحول فى الحياة، وهى موت زوجة المازنى على سرير الولادة بسبب إهمال طبيب سكير (الفصل ١٢ ص٧٠- ٧٧).

هذا الحدث ليس مؤرخا، لكنه متصل ببور المؤلف فى ثورة ١٩١٩، والذى كان نقطة تحول أخرى فى حياته، وفى تلك السنة كان فى التاسعة والعشرين من العمر. من هنا، وبعد عودة سريعة إلى شبابه مرة أخرى، وأجزاء عارضة عن أول علاقة حب جادة، وأول "سكرة" فى سن الثانية عشرة (ص٨٧- ٨٨) تختفى فى النهاية البقية الباقية من الحبكة. وبدلا من ذلك يتعرف القارئ على راو فى منتصف العمر، شهيرا واعيا بذاته، يرجح مزايا مرحلة النضج التى يغالى فى تقديرها مقارنة بمرحلة الشباب. هذا التفلسف عن التقدم فى العمر وأهميته، والذى يحتوى على تعليقات نقدية وعلى قصائد "ساذجة" من الشباب يستمر بتنويعات حتى نهاية النص (ص٨٨- ١١٨) ومن الصعب أن نعرف بدقة أين تنتهى "آن" الأحداث التى تصور لنا: لأنها تتلاشى فى "آن" الخطاب الواضح على غير العادة فى "قصة حياة". وبالرغم من ذلك فإن النص يقرأ كسيرة ذاتية عن الطفولة أكثر مما هو سيرة ذاتية معيارية؛ حيث إن معظم الأحداث والعواطف الخاصة بتجربة النضج مستخدمة كنوع من التعليق المتضخم عن جزء "الطفولة البائسة". قصة حياة الصبى "إبراهيم"، وتفلسف الراوى الناضج "المازنى" عن نجاحه وتحققه فى منتصف العمر هما وجهان للعملة نفسها، وجه يبين لنا صورة القمع والكبت، أى الطفولة، والثانى يبين صورة الحرية، أى النضج.

- حالة: "سجن العمر"

تمتد "سجن العمر" لـ"توفيق الحكيم" من طفولة المؤلف إلى شبابه، وتنتهى بعودته من باريس إلى بلده طالبا فاشلا فى دراسة القانون فى نظر والديه، هذا

الحدث يمكن تأريخه، اعتمادا على مصادر من خارج النص، بعام ١٩٢٧ أو ١٩٢٨[١٦]. القصة تبدأ - كما يصفها "توفيق الحكيم" نفسه - "من البداية، من يوم وجدت على هذه الأرض"(ص٩).

ولأن ذلك اليوم ليس مؤرخا فلابد من أن يعتمد القارئ على سيرة حياة الكاتب للوقوف على التسلسل الزمنى الداخلى. تاريخ ميلاد "الحكيم" مقدم بشكل مختلف كحدث وقع ما بين ١٩٩٨ و١٩٠٢، لكن الأكثر شيوعا هو أنه من مواليد ١٨٩٨ (Star-key 1987: 17)[١٧]. كذلك فإن الفترة الزمنية المعقولة للقصة يمكن أن تكون ما بين ١٨٩٨ و١٩٢٨ أى ما يقرب من ثلاثين عاما.

وبالرغم من ذلك فإن سنوات الدراسة فى باريس (١٩٢٥- ١٩٢٨) مقدمة فى القصة بمجرد نقلة مفاجئة من سطرين "قضيت فى باريس سنوات يوجد وصف دقيق لها فى زهرة العمر، ثم عدت إلى بلادى" ص٢٧١. بعد ذلك نجد ملخصا قصيرا عن العودة إلى مصر فى ١٦سطراً أخرى، وينتهى الكتاب. ما يخص مرحلة النضج فى السيرة الذاتية لتوفيق الحكيم، بصرف النظر عن بعض الأجزاء السابقة التى تقطع السياق الزمنى (انظر ص٢٤٢، ٢٤٣) هو خاتمة شديدة الإيجاز. والقارئ لايحتاج إلى مهارة فى الحساب لكى يعرف أن النسبة بين مرحلة الطفولة ومرحلة النضج هى لصالح الأولى تماما.

- حالة: "اسمع يا رضا"

كما نجد مثالا مشابها فى "اسمع يا رضا" لـ"أنيس فريحة". أحداث مرحلة المراهقة المتأخرة ومرحلة النضج الباكر ملحقة بالعمل كلحن ختامى لقصة الطفولة. مرحلة الطفولة تبدأ زمنيا بشكل غامض مع الذكريات الأولى عن حالة وفاة فى الأسرة (ص٢٧)، وتنتهى بالبطل وهو يغادر وطنه فى عام ١٩١٨ أى بعد الحرب العالمية الأولى (ص٢٠٢)، وبعد هذا الحدث يتسارع السرد بشكل درامى. الراوى يقفز إلى الأمام فى الزمن بنقلات واسعة. يلخص جولات البطل فى العالم بحثا عن المعرفة حتى نصل إلى عام ١٩٤٤ أو مولد ابنه "رضا" المروى له، وهنا تنتهى القصة

(ص٢٠٦)[١٨]، وحيث إن الكاتب من مواليد عام ١٩٠٢ فإن القارئ الفطن يمكن أن يستنتج أن القصة قد استمرت على مدى ٤٠سنة، وأن البطل كان فى الثانية والأربعين من العمر عندما ولد ابنه، لكن الأحداث الواقعة خلال الفترة من نهاية الحرب العالمية الأولى ومولد "رضا" فى ١٩٤٤ ملخصة فى أربع صفحات (اثنتان منها بهما رسوم ص٢، ص٦)، بينما أحداث الثلاثين سنة الأولى يتم تناولها بتفصيل أكبر فى حوالى ٢٠٠صفحة (ص١٤– ص٢٠١). وبسبب هذه النسب يصبح من المعقول القول إن زمن العمل قرابة ١٥سنة حتى وإن كان زمن القصة الفعلى هو ٤٠سنة. ومن الناحية الفعلية فإن العمل يقرأ كسيرة ذاتية عن الطفولة، أما الخاتمة فيمكن اعتبارها نهاية للحبكة. أما الأثر فهو مثل ذلك فى الفصل الأخير من "الأيام" (الجزء الأول) وهو يعبر عن صلة ما أو علاقة مؤقتة بين زمن القصة ولحظة السرد بالالتفاف على القصة كملمح للاستمرارية.

٥- مشكلة الاستقلال

ينشر الكتاب العرب سيرهم الذاتية عادة فى أكثر من كتاب وفى أوقات مختلفة، كما يمكن أن تختلف الأجزاء على نحو ما من ناحية السرد والأسلوب. أما السؤال فهو: هل يروى كل جزء قصة منفصلة، أم أن القصة تسرى فى الأجزاء كلها لتشكل كلا متكاملا؟

ثلاثية "الأيام" نشرت على امتداد فترة طويلة، الجزء الأول فى ١٩٢٩، والثانى فى ١٩٣٩، والثالث فى ١٩٦٧، وقد أثار ذلك جدلا طويلا حول ما إذا كان "طه حسين" يروى قصة أو قصتين أو ثلاث فى ذلك العمل، وقد أعطى نقاد مختلفون إجابات مختلفة[١٩]. أما الجزء الثالث على وجه التحديد فقد أثار تساؤلات عن وضعيته كتكملة للجزعين الأول والثانى. يقول "أنور لوقا" (١٩٢٩: ٣٤٧) إن "طه حسين" نفسه لم يكن متأكدا من الإجابة على مدى سنوات بعد أول ظهور للعمل كسلسلة من المقالات فى "آخر ساعة" عام ١٩٥٥، وقبل وفاته (١٩٧٣) بعام، لم يكن قد قرر أن يدمج النص فى سيرته الذاتية ويعيد تسميته بـ"الأيام– الجزء الثالث". آنذاك كان الكتاب قد صدر قبل سنوات فى بيروت بعنوان "مذكرات طه حسين".

وبالمثل فإن السيرة الذاتية لكل من "ميخائيل نعيمة" و"نجيب الكيلانى" و"حنا مينه" و"إبراهيم عبدالحليم" هى نماذج لثلاثيات. كما أن السيرة الذاتية لكل من "شوقى ضيف" و"عبدالمجيد بن جلون" و"محمد شكرى" و"جبرا إبراهيم جبرا" و"فدوى طوقان" و"أنيس فريحة" يتكون كل منها من جزءين؛ فما هى الصلة الداخلية بين تلك الأجزاء؟ وفى محاولة للإجابة عن هذا السؤال أقترح أن نقسم السيرة الذاتية إلى ثلاثة نماذج رئيسية حسب درجة الاستقلالية. فالسيرة الذاتية يمكن أن تتكامل مع نصوص أخرى من الكتابة الأوتوبيوجرافية بواسطة المؤلف نفسه، قد تتكامل معها فى سردية واحدة وقد تكون ذات صلة فضفاضة بها، أو مستقلة عنها لأنها نصوص لم توجد بعد[٢٠].

٦- سيرة الطفولة المتكاملة

يسمى "ريتشارد كو" السيرة الذاتية المكونة من عدة أجزاء بالسيرة الذاتية "متعددة الطوابق"، ويراها نوعا غريبا وجنسا هجينا يتحدى قواعد كتابة سيرة الطفولة. وفى مواجهة "سيمون دو بوڤوار" و"هجينها" المكون من ثلاثة أجزاء، ولكى ينقذ نموذجه الثنائى، يرى "كو" أن الأجزاء المختلفة من العمل لها وضعية مختلفة من ناحية إعتبارها أنواعا أدبية[٢١]. الجزء الأول -فى رأيه- هو الذى يعتبر سيرة ذاتية حقيقية، الجزءان الآخران لهما طبيعة المذكرات، وطبقا لقراءته فإن عمل "سيمون دو بوڤوار" ليس عملا واحد وإنما ثلاثة أعمال (Coe: 1984: 288).

ويوجد فى الأدب العربى أمثلة مشابهة تثير النوع نفسه من الأسئلة: هل "سبعون" بأجزائه الثلاثة قصة واحدة، أو اثنتان، أو ثلاث؟ إذا كان قصة واحدة فإن زمن القص لابد من أن يكون أقل من سبعين عاما. العمل يبدأ بمذكرات المؤلف غير محددة التاريخ وهو من مواليد ١٨٨٩ وينتهى به رجلا متقدما فى العمر فى شهر أغسطس من عام ١٩٥٨ وهو آخر تاريخ مذكور فى الرواية (سبعون: الجزء الأول ص٢٦، سبعون: الجزء الثالث ص٢٢٥)، وإذا قرأنا العمل على هذا النحو سوف تبدو لنا السيرة الذاتية لميخائيل نعيمة سيرة ذاتية معيارية. من ناحية أخرى إذا تناولنا كل جزء من "سبعون" مستقلا عن الجزءين الآخرين، سيكون الجزء الأول مناسبا تماما

لمعيار "الطفولة". زمن القص فيه أقل من عشرين عاما والبطل طفل، هذا الجزء يسرد قصة الطفل "ميخائيل نعيمة" وتطوره الشخصي من طفولته حتى هجرته إلى الولايات المتحدة فى سن الثانية والعشرين.

لكل من القراءتين وجاهتها: فالرؤية الصائبة تجعلنا نقول إن قصة حياة الفرد هى قصة واحدة مفردة حتى وإن كانت ممتدة وموزعة فى أكثر من كتاب، ومن هنا فإن زمن القصة من الطبيعى أن يمتد على مساحة كل الأجزاء. ومن ناحية أخرى قد يختار قارئ ما أن يقرأ جزءا واحدا، وليكن الجزء الأول مثلا. بالنسبة لقارئ كهذا، فإن مدى استمرارية القص سوف يبدو أقصر، وسيكون على وعى بأن قصة النص ليست كاملة مقارنة بقصة حياة المؤلف، ولكنه يمكن أن يعتبرها كاملة كقطعة أدبية قائمة بذاتها.

وهناك مثال آخر مشابه فى النصوص التى تتناولها هذه الدراسة وهو "لمحات من حياتى" لنجيب الكيلانى. العمل مكون من ثلاثة أجزاء (وربما أربعة) أولها سرد عن الطفولة والشباب. عمل "الكيلانى" وعمل "نعيمة" يمثلان نموذجا واضحا من نماذج السيرة الذاتية "متعددة الطوابق"؛ حيث نجد العنوان نفسه فى كل الأجزاء.

كلا العملين يعتمد على نظام ترتيبى فى العناوين الفرعية لتمييز الأجزاء عن بعضها: الجزء الأول، الجزء الثانى، الجزء الثالث.. وهكذا[٢٢]، ونظام العناوين هذا يبين للقارئ أن السرد مستمر، هذه الكتابة التى تبدو غير متقطعة، وكذلك تقارب تواريخ إصدار الأجزاء، يدفعان القارئ إلى "مواصلة القراءة".

وقد ينسحب التكامل أيضا على النصوص التى تكون بمجملها عن مرحلة الطفولة، وهكذا فإن الجزءين الأول والثانى من السيرة الذاتية لحنا مينه وبالرغم من العنوانين المختلفين: "بقايا صور" و"المستنقع"، هما جزءان متكاملان[٢٣]، ثم نجد "القطاف" تجيء بعدهما (١٩٦٨) وهى تمثل الجزء الثالث فى التسلسل كما نقرأ فى صفحة العنوان. هذا الكتاب "القطاف" ليس متضمنا فى الدراسة الحالية؛ حيث إن له طابعه الروائى الخاص، وهو بالرغم من أنه يكمل قصة "المستنقع"، إلا أنه لا يقرأ كسيرة ذاتية حسب تعريفنا لها. الشخصيات الرئيسية هى نفسها الموجودة فى

الجزعين السابقين. ولكن بالرغم من طول النص (٣٥٦صفحة) نجد أن زمن القص قصير جدا ... قراية العام. ومن نتائج هذا المعدل الزمنى المكثف عدم ظهور التطور النفسى المتضمن فى الموضوع وهو "تاريخ الشخصية". وهناك نتيجة أخرى وهى عدم وضوح الشفافيه المرجعية للرواية كما لاحظ "كو" (١٩٨٤: ٧-٨)؛ حيث إن تكثيف معدل الزمن فى كتابة السيرة الذاتية يؤدى إلى اللجوء للقالب الروائى... وفى هذه الحالة بالتحديد نجد أن القالب الروائى قد جنح "بعيدا جدا".

أما التكامل الأكبر بين أجزاء السيرة الذاتية الواحدة فيظهر عندما تنشر مجتمعة كل الأجزاء التى سبق نشرها متفرقة فى أوقات مختلفة، أى عندما ينشر العمل بكامله فى مجلد واحد يتوالى فيه ترقيم الصفحات. الطبعات التى تناقشها هذه الدراسة من "أيام الطفولة" لإبراهيم عبدالحليم و"فى الطفولة" لعبدالمجيد بن جلون هى طبعات مكونة من أجزاء مختلفة المصادر. فى طبعة ١٩٧٣ من "أيام الطفولة" نجد أن "أيام الربيع" و"أرض الوطن" إضافات جديدة للنص الأصلى. "أيام الربيع" لها مقدمة بتاريخ ١٩٦١ و"أرض الوطن" مقدمة بتاريخ ١٩٦٢، بينما تاريخ الجزء الأول "الافتتاحى" هو عام ١٩٥٣، أما "فى الطفولة" ففيها دمج أشمل للأجزاء، طبعة ١٩٥٧ مكونة من جزء أول (صدر أولا فى ١٩٥٧) وجزء ثان (صدر أولا فى ١٩٦٨) ولايظهر فيهما أين انتهى الجزء الأول ولا أين بدأ الجزء الثانى، وهكذا تبقى خلفية النص غامضة بالنسبة للقارئ غير المطلع.

وفى حالات أخرى نجد أن "أجزاء السيرة الذاتية متعددة الطوابق" مرتبطة ببعضها على نحو فضفاض. سرد الطفولة أكثر استقلالية منه فى الأمثلة السابقة، وهو نموذج آخر.

٧- الطفولة المتصلة

ظهرت تكملة السيرة الذاتية لمحمد شكرى "الخبز الحافى" فى عام ١٩٩٢ وحملت عنوان "الشطار". قبل صدورها كان "شكرى" قد أعلن (١٩٨٦: ٧٥) أنه يعمل على نص سيكون تكملة "لرائعته"، وفى النهاية لم تصدر "الشطار" إلا بعد مرور

عشرين سنة على انتهائه من "الخبز الحافى" (١٩٧٢) بهذا الكتاب الأخير "الشطار"، وبضربة واحدة نجد أن النسبة بين "الطفولة" و"النضج" قد تغيرت بشكل كبير فى سيرة "محمد شكرى". القصة فى الجزء الأول ممتدة من ١٩٤٢ إلى ١٩٥٥ أو العام الذى يليه، (من سن السابعة إلى سن العشرين)، بينما تكملتها فى الجزء الثانى تستمر لفترة ممتدة حتى السبعينيات. طول العملين متماثل فى عدد الصفحات، كما أنهما متصلان كجزءين من قصة الحياة نفسها. والسؤال هنا هو: إلى أى مدى تظل "الخبز الحافى" سيرة مستقلة عن مرحلة الطفولة فى نظر القارئ بعد نشر التكملة؟ يقول "صبرى حافظ" فى دراسة لبنية هذه السيرة الذاتية: "لانستطيع أن نفصل بين "الشطار" و"الخبز الحافى"، ولا شك أننا يمكن أن نتناولهما كنص واحد يمتد من الكلمات الأولى فى "الخبز الحافى" والتى تنعى الموت، وانتهاء بقصيدة النهاية فى الشطار، والتى تقدم لنا صورة لمدينة طنجة بكل تناقضاتها، صورة مليئة بالأمل والحياة".

وبالتالى فإن "حافظ" يشير فى دراسته إلى "الخبز الحافى" كجزء أول، وإلى "الشطار" كجزء ثان فى النص نفسه، والذى لايمكن تقسيمه. (حافظ: ١٩٩٢- ٢١٩، ٢٤٢)، وفى رأيى أن امتداد السيرة الذاتية لايعنى أن "الخبز الحافى"، والتى كانت سيرة طفولة مستقلة على مدى عشرين عاما، قد فقدت كل استقلاليتها: فهى ما زالت تروى قصة مستقلة هى قصة الطفولة. والكتاب لايتطلب من قارئه أن يستمر مع التكملة لكى يفهم أو يستوعب على نحو واضح طبيعة "الخبز الحافى" التى تجعل منها عملا متكاملا، بدليل نجاحها الأدبى الذى جاء مستقلا عن أى تكملة أخرى لها وقبل صدور تلك التكملة. وبسبب الخلفيات المتباينة للعملين، والطبيعة الأدبية لكل منهما لن يكون من الخطأ أن نتناول كلا على حدة كعمل مستقل، وهذا هو المنطق نفسه الذى يجعلنا نقول إن الجزءين الأول والثانى من "الأيام" لهما طبيعة مختلفة عن طبيعة الجزء الثالث.

وبالقياس على ذلك، فإن إقدام "جبرا إبراهيم جبرا" على كتابة الفصول الأوتوبيوجرافية الأولى فى "شارع الأميرات" كتكملة لتلك التى سبقت فى "البئر الأولى"، لا يلزم النقاد كلهم بتناول العملين معا(٢٥). النص الأخير يمكن أن يقرأ

مستقلا كقصة تطور أو نضج، زمن القص مستمر فيه قرابة٧ أو ٨سنوات، كما أنه من المحتمل دائما أن تظهر فصول أخرى في سيرة أى كاتب هو ما زال على قيد الحياة، وبينما سيكون لتلك الإضافات الجديدة -بطبيعة الحال- تأثير على تفسير العمل الأوتوبيوجرافي ككل، إلا أنها لاتبطل قراءة الأجزاء منفصلة بداية.

وهناك قصة طفولة عربية أخرى لها صلة بتكملة أخرى لها على هذا النحو وهى "اسمع يا رضا". "قبل أن أنسى" تكملة لاسمع يا رضا، والتكملة تقدم لنا - بشكل لافت- مثالا على جزء جديد ينطوى على نوع من المراجعة وملىء بالثغرات أو إعادة سرد القصة ذاتها على نحو مختلف. الفصول الأولى (ص١٧- ص٦٢) من "قبل أن أنسى" تتناول طفولة "أنيس فريحة" حتى سن السادسة عشرة، وذلك أيضا هو الموضوع نفسه الذى تناوله العمل السابق. الفارق هو أن النص الجديد ملخص وتوثيقى بينما "اسمع يا رضا" مفصل وأدبى. "قبل أن أنسى" -مثلا- تبدأ بمولده وبصور أجداده، وهى معلومات لم تكن موجودة فى "الصيغة" السابقة، وحيث إن موضوع "قبل أن أنسى" هو التكوين الثقافى للمؤلف إلى حد كبير، فإننا نجد الكثير من الحقائق والوقائع الخاصة بتعليمه وبمعلميه فى تلك المرحلة الباكرة من حياته.

كما أن هناك تكملة أيضا لكل من "معى" لشوقى ضيف و"رحلة صعبة... رحلة جبلية" لفدوى طوقان(٢٦)، الأمر الذى يبين لنا أن أى نموذج من نماذج السيرة الذاتية الخاصة بالطفولة (قصيرة أو متوسطة أو طويلة)، وكذلك أى سيرة ذاتية معيارية، يمكن أن يكون لها صلة مباشرة بعمل مكمل لها.

٨- الطفولة المستقلة

الطفولة المستقلة هى الشكل النموذجى للنوع الأدبى، ولكنها استقلالية مؤقتة بشكل عام، ومعظم العناوين التى أوردناها حتى الآن كان ينقصها تكملة، والتكملة يمكن أن تكون ملحوظة فى النص، ولكنها لم تتحقق على الفور، ولأن ذلك لم يحدث فإن العمل يعتبر مستقلا، إلا أن السيرة الذاتية الخاصة بالطفولة والمقطوعة عن أى تكملة لها ليست هى النموذج فى الأدب العربى. ومعظم الكتاب يواصلون - عاجلا

أو أجلا – الكتابة عن مرحلة نضجهم بعد أن يكونوا قد انتهوا من كتابة طفولتهم. وبالرغم من ذلك، فإن مجموعة الأعمال التى تتناولها هذه الدراسة تقدم لنا أمثلة على "الطفولة المستقلة": مذكرات جورجي زيدان" و"طفل من القرية" لسيد قطب و على الجسر" لبنت الشاطئ، و سطور من حياتي" لمحمد قرة علي و عينان على الطريق" لعبدالله الطوخي.

٩- الحبكة

فى تعريفه للسيرة الذاتية عن الطفولة يرى "كو" (١٩٨٤-٩) أنها تتميز ببعد ملحمى، وتتصف بحبكة نموذجية: "فهى تغطى مساحة زمنية عريضة ومدى واسعا من الأحداث مع بطل (أو بطلة) يبدأ (أو تبدأ) الرحلة مرورا بتجارب عدة، هى التى تشكل شخصيته (أو شخصيتها) النهائية فى آخر الأمر. ثم يعود (أو تعود) فى النهاية بدرجة من السلامة إلى مرفأ ينطلق (أو تنطلق) منه مرة أخرى نحو أوديسا أعظم لانهاية لها، وهى الأكبر والأخطر فى كل رحلاته (أو رحلاتها)، تلك هى ملحمة الحياة الناضجة".

والمادة العربية تكشف عن تشابه واختلاف مع هذا التعريف؛ إذ ليس من الصحيح دائما أن تحتوى القصة على نقطة ارتكاز تكون موجودة قبل مرحلة النضج مباشرة، وكثيرا ما تنتهى القصة فى نهاية مرحلة الطفولة على نحو محدد، والغامرة الجديدة البادية فى الأفق ليست هى ملحمة مرحلة "النضج" وإنما مرحلة "المراهقة"، وقد صنفنا قبل ذلك أعمالا من هذا النوع على أنها "طفولة" قصيرة.

استعارة معنى الرحلة/ الأوديسا التى يستخدمها "كو" لوصف الحبكة النموذجية هى استعارة مناسبة للمادة الموجودة لدينا إلى حد ما، والحقيقة أن وصف الحياة بالرحلة، هو وصف أو تشبيه أو كتابة محببة بالنسبة لكثير من كتاب السيرة الذاتية. العامل النقابى "فكرى الخولى" (١٩١٧- ....)(*) كتب سيرة ذاتية (١٩٨٧) بعنوان "الرحلة"[٢٨] على وجه التحديد، السيرة الذاتية لـ"عبدالله الطوخي" "عينان على

(*) توفى فى عام ٢٠٠٠ (المترجم).

الطريق" (١٩٨١) يدل عنوانها على الرحلة. بالإضافة إلى ذلك فإن هذه الاستعارة كثيرا ما تظهر فى النص. فى "لمحات من حياتى" يصف "نجيب الكيلانى" مغادرة قريته لكى يلتحق بمدرسة فى مدينة مجاورة بأنها تشبه بداية رحلة طويلة، الرحلة التى حملته إلى أركان المعمورة، ويالها من رحلة! (الفصل الأول- ص٤٠)[٢٩]، وفى "على الجسر" تصف "بنت الشاطئ" شبابها كرحلة صعبة عبر البرية:

"... وما كنت لولا مشيئته تعالى، لأستطيع أن أجتاز وحدى تلك المفاوز الضيقة والسدود الصعبة والمنحنيات الخطرة على طريق تائه المعالم ملتوى المسالك خابى المنارات...

كلا، ولا كان فى طاقتى أن أقتحم التيه الموحش فى خضم الدنيا، بلا زاد للرحلة مع المخاوف والهواجس والظنون غير إخلاص البذل فى طلب العلم، وهذا اليقين بأن الله سبحانه معى فى مسعاى"(ص٥).

فى الصميم من هذا العمل، وفى كثير غيره من سير الطفولة العربية يشعر القارئ بنموذج الرحلة المحفوفة بالمخاطر، والتى هى مبدأ تنظيمى واضح فى "على الجسر". الصورة نفسها تتكرر غالبا، الراوية تتحدث عن الحياة باعتبارها رحلة على "طريق" أو "درب"[٣٠]. فى كتابه "تشريح النقد" يقول "نورثروب فراى- Northrop Frye" (1957: 162) بوجود "أربع حبكات نوعية" فى الأدب أو "أساطير- mythoi" على حد تعبيره، وهى عريضة وسابقة منطقيا على الأنواع الأدبية بالمعنى التقليدى، هذه الحبكات الأولية الأربعة هى: الكوميدى والرومانس والمأساوى والساخر، ولعل الحبكة الرومانسية هى المفيدة هنا كمرجعية لأغراضنا.

الرومانس قد تكون أرستقراطية أو برجوازية أو ثورية كما يقول "فراى" (١٩٥٧: ١٥٦)، وهذا يتوقف على مثل الطبقة الاجتماعية أو الفكرية الحاكمة فى عصر ما. هذه المثل تنعكس على البطل "الجيد" (أو البطلة الجيدة) الذى (التى) يظهر (تظهر) فى تجسيد ما، بينما تعبر الشخصيات السيئة عن القيم والمثل المتصارعة. العنصر الرئيسى فى الحبكة فى الرومانس هو عنصر المغامرة، وهو ما يعنى أن الرومانس بطبيعته شكل متعاقب أو متوالى منطقيا، وربما كانت البنية الخطية المعتادة فى السيرة الذاتية العربية الخاصة بالطفولة هى خير تعبير عن ذلك.

الشكل الكامل للرومانس هو البحث أو السعي الناجح وهو يميز ثلاثية "رحلة – معركة – تحقق" (فراي: ١٩٥٧: ١٨٧)، وهي صيغة يمكن أن تكتب أو تصاغ بشكل آخر هو: "مغامرة– انتصار– مكافأة ، ويبدو أن هذا النموذج يميز العديد من الروايات الواقعية عن الطفولة وإن كان ذلك في صورة أخرى. وهناك أيضا المراحل التي تحددها الأحداث اليومية وتعطيها قيمة أسطورية. المكافأة النموذجية في شكل الكنز في السيرة الذاتية العربية تعني الثروة في شكلها المثالي، والقوة والحكمة كما هي الحال في الرومانس أيضا. (فراي: ١٩٥٧: ١٩٣). الرومانس النموذجية إذن هي توالي مغامرات، سعيا إلى الفوز أو المكافأة، وهي غالبا ما تنطوي على صراع، هذا الصراع في حقيقة الأمر هي الأساس أو الموضوع النمطي في الرومانس. وكما يقول "فراي" (١٩٥٧: ١٨٧ ، ١٩٢، ١٩٥) يضم شخصيتين رئيسيتين: بطل وخصم. الشخصيات الأخرى تميل لأن تكون "مع" أو "ضد" هذا المسعى، وهي لاتصور عادة بشكل دقيق أو مركب، وذلك لأن الشكل الرئيسي للرومانس هو شكل جدلي، كل شيء مركز على الصراع بين البطل وخصمه، وقيم القارئ مرتبطة بالبطل.

هذه البنية البسيطة ليست موجودة دائما في الأعمال التي تتناولها هنا، إلا أنها قد تكون نقطة انطلاق مهمة نحو التفسير. المسعى الرومانسي مثلا في سير ذاتية بسيطة مثل "على الجسر" و"الوسية" و"سطور من حياتي" قد يكون هو سبب ما تحظى به من قبول؛ ففي تلك الأعمال توجد قصة بسيطة وبنية خطية، وينقصها التشخيص المفصل، إلا أنها تحقق قراءة جيدة إلى حد ما. والقارئ –على الأرجح– لن يهتم بتوقع ما سيحدث ولا بما فيها من نزعة عاطفية مفرطة (سنتمنتالية)، وذلك لأنه يشعر فيها بصنعة الأسطورة، القشرة واقعية لكن البنية العميقة أسطورية. النهاية السعيدة موجودة، إلا أن المتعة تظل هناك. وما يعجب القارئ فيها ويجذبه إليها ليس المعلومات التاريخية الموجودة في النص فقط، وإنما الصدق الفني الذي تعبر عنه تلك المعلومات.

وبالطبع فإن السيرة الذاتية الخاصة بالطفولة ليست هي الوحيدة التي تستخدم "الرحلة" بهذا الشكل الاستعاري المفضل، بل إننا نجده في أمثلة كثيرة من السيرة الذاتية العربية "المعيارية". وقد لاحظ "وايلد– **Waild**" **(1995: 207)** أن "الرحلة" رمز

قوى للتطور الشخصى فى "قصتى مع الشعر" لنزار قبانى، كذلك فإن الشيء نفسه ينطبق على عنوان السيرة الذاتية لفدوى طوقان "رحلة صعبة... رحلة جبلية". وكما فعلت المتدينة "بنت الشاطئ"، فإن العلمانية "فدوى طوقان" قد وصفت طفولتها كرحلة صعبة فى بيئة معادية[٣١]. وباستخلاص نتائج مختلفة من تجربتيهما فى الحياة، فإنهما تتصورانها وتقدمانها بكلمات مماثلة، كلتاهما تشعر بأن حياتها كانت "معركة" وكفاحا ضد التقاليد الأبوية فى البيئة التى نشأت فيها[٣٢].

وتبين لنا هذه المقارنة أن بنية الرومانس مشتركة فى كثير من السير الذاتية العربية، فكلتاهما: مرحلة الطفولة والحياة، بمجملها يمكن أن تسرد كمسعى أو رحلة مغامرة، ويظل صحيحا رأى "كو- Coe" أن البعد الملحمى أكثر وضوحا فى السيرة الذاتية الخاصة بالطفولة. بيد أن هذا الرأى يتطلب دراسة أكثر تفصيلا قبل القبول به دون تمحيص. المجموعة الرئيسية من الأعمال التى ندرسها هنا تحتوى على مراحل "الطفولة" مرتبة طبقا لمبادئ أخرى غير مبدأ "الرحلة الخطرة" أو ما يشبهها. ونصوص مثل "الأيام" (جـ١) و"طفل من القرية" و"الخبز الحافى" و"البئر الأولى" هى نصوص أقل توجها نحو أحداث (فعل تحقق)، مما هى نحو وجود (شخصيات وإطار ومحيط)، ويميز "تشاتمان" (١٩٧٨: ٤٨) بين نوعين من الحبكة: حبكة انحلال العقدة التقليدية، وحبكة البوح الحديثة. وبناء على ذلك تكون حبكة الأوديسا/ الرحلة هى سرد انحلال عقدة تقليدى: حيث إن السؤال الرئيسى هو: ماذا سيحدث؟ وعلى العكس من ذلك، فإن حبكة البوح الحديثة لا تحاول الإجابة عن سؤال كهذا ولا هى تطرحه أصلا؛ فالأشياء تظل كما هى تقريبا فى نوع السرد الناتج، و"ما يكشف عنه هو الحال كما هو" كما يقول "تشاتمان" (١٩٧٨: ٤٨)، أما فى "حبكة البوح" الحديثة فالأحداث يتم تخفيضها إلى دور تصويرى فى التركيبة لتصبح موجهة بقوة نحو الشخصية ومعنية بتفاصيل الموجودات. فى تلك السير الذاتية التى ذكرنا، نجد أن أسلوب الطفل فى تجربة الحياة أو ممارستها ليس رحلة متجهة نحو هدف معين انطلاقا من نقطة محددة فى الزمان والمكان. أما إذا كانت الحركة متضمنة فهى تتكون من استكشاف الحياة بطريقة تصادفية، وعلى نحو يتفق مع توصيف "تشاتمان" لحبكة البوح الحديثة.

١٠- النهايات

أشهر النهايات المميزة في السيرة الذاتية العربية هي مشهد الرحيل أو الفراق، نهاية تصور وداع الطفل لبيئته المعهودة التي نشأ فيها في نهاية القصة يرى القارئ بطلها عادة وهو يصعد قطارا أو سفينة أو طائرة مغادرا بلده. هذا المشهد يمثل انقطاع الصلة بالواقع المعروف والمألوف، والتوجه نحو مستقبل غامض. أو نحو "المصير المجهول" كما يقول في "سجن العمر" (ص٢٧١) وفيما يلي ثلاثة أمثلة لهذا المشهد النموذجي:

(أ) "وفي يوم السفر عانقت والدتي وجدتي ودموعهما تنهمر، وذهبت بحقائبي مع والدي إلى الميناء، وصعدت إلى الباخرة، ووقفت على ظهرها أتطلع إلى والدي على الرصيف وهو واقف تحت شمسيته البيضاء يلوح لي بيده ثم بمنديله والباخرة تتحرك. كان منظره، منظر هذا الأب الرزين وهو يكتم شعوره تحت قناع وداع هادئ مما أسال دمعتي على الرغم مني، وابتعدت مصر، واتجهت أنا نحو المصير المجهول" "سجن العمر" (ص ٢٧٠، ٢٧١).

(ب) "ويأتي الوداع.. لها.. وللأم الحبيبة: قدس الأقداس.. ولكل الناس، وكل الأشياء وكل الكائنات. يقف في الصباح الباكر على جسر النيل. قرص الشمس الذهبي يطل من وراء الحقول. يا أم الشعور الذهب. هو ليس مطلع يوم جديد، بل مطلع حياة جديدة. دنيا جديدة. يخفق القلب للمجهول.

يسرع عبر الطريق الزراعي متجها إلى محطة القطار. حسن أن متاعه سبقه إلى"مصر" منذ أيام. يأتي القطار.

هذه المرة ليس القطار بالمجان..

يبتسم القلب المحمل بالأحلام. إيه يا مدينة الأحلام. ماذا تحملين لنا في جوفك من أيام؟

توت.. توت..

وانطلق القطار. (عينان على الطريق ص١٩٥)

(ح) "وكان كل شيء حول الفتى يوحى بأن له مهمة عظمى حتى لكأنه ذاهب لفتح عكا"! ولكن هذا كله شيء ولهفة الوالدين على فراقه شيء آخر. لقد أحست أمه- وهى التى ظلت تستعجل رحلته، وتهيئ لها نفسها وتحيطها بالأحلام- لقد أحست الآن فقط أن الفراق الحقيقى شيء غير الفراق فى الخيال.

أما الوالد فقد ظل متماسكا متحملا ما ظل صامتا، فإذا تحدث اختنقت فى صوته الكلمات، فصمت، ولم يكمل خشية من الافتضاح [...] وكان الفتى مختلط الأحاسيس موزع النفس، شارد الفكر، لا يدرى أهو مستبشر بالسفر إلى القاهرة التى يحلم بها سنوات، أم هو آس على فراق عالمه الذى صاحبه سنوات؟

فلما جاءته الدعوة أنقذته من شروده فاندفع يسلم على أهله واحدا واحدا، واحتضنته أمه وألصقته بصدرها كأنما تودعه كل حرارة القلب الملهوف، ولم تطلقه إلا وأبوه ينتزعه منها برفق ويخنق فى حلقه الكلمات؛ لأن الطرق يتوالى والنداء.

ثم خرج، وخرج والده يودعه ويستعجل وداعه ليفرج عن نفسه ويفصح فى حرية عما يكتم من أشجان" (طفل من القرية-ص: ١٨٩، ١٩٠).

كما يظهر"الرحيل" أيضا مستخدماً كأسلوباً لنهاية القصة فى الأعمال التالية:

مذكرات جورجى زيدان:

يغادر البطل بيروت متوجها إلى القاهرة بحثا عن فرصة جديدة للدراسة(ص٩٩).

الأيام (الجزء الأول):

يترك البطل القرية، ويسافر إلى القاهرة للدراسة فى الأزهر(ص١٣٦-١٤٠)

اسمع يا رضا:

البطل يغادر قريته ليواصل دراسته فى مدرسة داخلية(ص٢٠٢)

فى الطفولة:

البطل يغـــادر"قـــاس" هربا من القـــمع الاســـتـــعـــمـــارى لكى يدرس فى القاهرة(ص٣٤٨).

سبعون:

يتـرك البطل لبنان، ويذهب إلى الولايات المتـحدة أمـلا فى الالتـحـاق بالجامـعة (ص٢٨٢، ص٢٨٣)

الخبز الحافى:

يستـعد البطل لمغادرة"طنجة" ليعود إلى قريتـه"العرائش": حيث أتيحت له فرصة التعليم الابتدائى (ص٢٢٦).

بقايا صور:

يغـادر البطل الريف بصـحبـة عائلته إلى مـدينة الإسكندرونة هربا من المجاعة (ص٣٥٨).

المستنقع:

يغـادر البطـل (مع عـائلتـه) الإسكندرونة إلى اللاذقـيـة هربا من الحكم التـركى (ص٤٣٨).

الوسية:

يترك البطل مصر ليدرس فى الجامعة فى إنجلترا (ص٢٨٤).

وهناك أمثلة أخرى كثيرة للسيرة الذاتية عن الطفولة غير تلك التى تشملها هذه الدراسة، ومن الطبيعى ألا تكون تلك النهاية- رحيل البطل- مقصورة على هذا النوع الأدبى وحـده؛ فـالأدب العـربى الشـخـصى يتكون من مـجـمـوعـة من الأنواع الأدبيـة المتداخلة ذات الخواص المشتركة. يوجد الكثير من التقاليد المشـتركة بين المذكرات والسيرة الذاتيـة، وبين الرواية والسيرة الذاتية. ومن هنا فـإن مـذكرات"يوسف هيكل"

- ايام الصبا - تنتهى بمشهد رحيل من المشاهد التى سبق ذكرها (ص٢٠٣) وإن كان ذلك لايغير من الأمر شيئا، وليس هدفنا أن نقول إن هذا الملمح فريد فى سيرة الطفولة العربية، ولكنه ملمح بارز بشكل عام. والواقع أن النهاية -الرحيل، هى واحدة من الحيل التقليدية فى كل أنواع النثر الحديث. وهى -كنموذج- تمثل النهاية المغلقة **(Bonhein 1982: 92- 119).**

وبمعنى ما، فإن مرحلة الطفولة لا يمكن أن يكون لها نهاية مغلقة ما دامت قصة الحياة مستمرة إلى ما هو أبعد من حدود النص. الشخصية الرئيسية تواصل حياتها بعد المشهد الأخير، وتظل هناك أسئلة عديدة عن هذا المستقبل دون إجابة بالنسبة للقارئ. ومن وجهة نظر مرجعية فإن القصة تظل دائما ذات نهاية مفتوحة: فالقارئ يودع الراوى/ البطل عادة قبل أن يكون الأخير قد وصل إلى نهاية حياته. وفى إنهاء قصة عن الطفولة يكون حدث الرحيل الأخير رمزيا، مثل إغلاق باب أو شباك أو موت شخص، ويكون له تأثير فى عملية السرد؛ حيث إنه يدل القارئ على أن الحدث قد اكتمل والقصة انتهت. والاستخدام المتكرر لمثل هذا النوع من النهايات يكشف عن أن القصة ينبغى أن تفهم باعتبارها قصة ذلك الطفل الذى كان... ولكنه لم يعد كما كان!

وإضفاء أهمية على هذا الملمح فى النوع الأدبى هو نتيجة منطقية لاعتبار النهايات بؤرة اهتمام خاص من قِبَلِ الكتاب والقراء على السواء. وحسب ما يقول "بونهايم- **Bonheim**":(118 :1982) : نحن نتوقع من النهايات -أكثر من البدايات- أن تدلنا على موضوع القصة وعلى الأثر المتحقق"، كما يعقد "كو- **Coe**" هو الآخر أهمية على النهاية بالنسبة للنوع الأدبى. وطبقا لتعريفه فإن السيرة الذاتية للطفولة هى كتابة "تبدأ غالبا -وليس بشكل ثابت- بأول ضوء من الوعى، وتنتهى بالوصول إلى درجة محددة من النضج" **(Coe 1984:9)**[٣٦]، كما يؤكد على أن العنصر الأخير فى التعريف هو من بين أكثر الأمور أهمية: "النهاية" هى الأكثر أهمية وحسما من "البداية" كشفرة دالة على النوع.

لكن الرحيل هو أيضا بداية، هو عد بالتطور والتقدم والنمو الرحيل يوحى بالكشف والمغامرة والنجاح. والمقصد قد يكون قارة جديدة، بلدا جديدا، مدينة كبرى، أو أى مكان آخر. ولكن الاستقطاب بين "المعروف" و"المجهول" والمستخدم فى مشهد الرحيل أو المغادرة ليس مجرد مسافة جغرافية. التناقض المقصود رمزى. البطل لايغادر مكانا فقط أو يرحل منه، الأهم من ذلك كله أنه يغادر "ذاته" آنذاك. انتهت حياة الطفل "اليرقة" وحياة الشخص الناضج "الفراشة" توشك أن تبدأ. الرحيل يدل على تغير تام فى هوية الطفل/ البطل وتحوله النهائى، وهذا التغير الكبير فى الذات هو بدوره رمز للتغير الاجتماعى والتحول من المجتمع التقليدى إلى المجتمع الحديث مثلا، وربما كان على العكس، تغيرا من البساطة إلى التعقد. وذلك كله إنما يوحى بعلاقة وثيقة بين السيرة الذاتية العربية الخاصة بالطفولة والرواية العربية عن التكوين الثقافى والروحى لشخصية ما، فى النوع الأخير يكون الحدث معلقا على بطل شاب طموح، الفكرة الرئيسية هى تعليمه وتكوينه الثقافى ونموه الداخلى، وطبقا للتقاليد الادبية للنوع الأدبى، تنتهى القصة بانتهاء تمرس البطل فى الحياة، هذا الشكل من الحبكة يتوازى بشدة مع النصوص التى نتناولها هنا (al-Mousa 1993: 222; Coe 1984: 9).

وبالطبع فإن النهاية بالرحيل هى أيضا ذات بعد مرجعى. الرحيل يحدث فى الواقع، وهو ليس خيالا، وبالرغم من ذلك فإن وظيفة النهاية لنقل فكرة، تأتى بعد وظيفتها الرمزية. وكوثيقة، فإن السرد عادة ما يشهد على الحالة التعليمية الفقيرة التى كانت سائدة فى وقت ما فى العالم العربى، عدم توفر فرصة التعليم أو العمل فى المجتمع المحلى دفعت المؤلفين الشبان لتركه. أما كأدب فكان يمكن أن ينتهى النص على نحو مختلف. القصة كان يمكن أن تنتهى قبل أو بعد أو بحادث فى الحياة مختلف تماما، و"على الجسر" نموذج لذلك. هنا لاتقدم لنا كاتبة السيرة انتقالها للقاهرة والتحاقها بالجامعة كنقطة تحول فى حياتها. انتقالها من دمياط إلى حياة جديدة فى القاهرة ليس نهاية صراعها. الأهم من ذلك كله – وبدلا منه – هو تعرفها على من سيصبح زوجها. حيلة الختام لحكاية "بنت الشاطئ" هى الاقتران السعيد به، الأمر الذى يرمز إلى نهاية مرحلة الطفولة وبداية مغامرة جديدة... وهى الحياة الزوجية.

١١- البدايات

"بداية السيرة الذاتية أمر بالغ الأهمية: حيث إنها تحدد وترسى المضمون لما سوف يأتى، وبالطبع فإن الكثير من البدايات هى بدايات سيرة تقليدية، وربما لتقديم خلفية أسرة البطل، لكن، حتى تلك البدايات التقليدية تحدد لنا السيرة الذاتية، وتساعد القارئ على أن يراها فى شكل محدد". (فدوى ملطى دوجلاس ١٩٨٨: ١٠٤)

الاقتباس السابق يعبر عن الرأى السائد وهو أن البدايات المختلفة تدل على أنوا ع أدبية مختلفة، وهو رأى يتناقض مع ذلك الذى يقول إن النهايات -وعلى نحو أكثر من البدايات- تدل على موضوع القصة. ومن الواضح - على أية حال - أن أعمالنا هنا ذات بدايات تقليدية فى معظمها.

فى جزء كبير من النصوص التى تتناولها هذه الدراسة نجد أن نموذجين هما الأكثر ظهورا: نموذج سرد "الميلاد" ونموذج سرد "الذاكرة الدرامية" التى هى عادة الذاكرة الأولى، الثانية تتفق - إلى حد كبير - مع ما يسميه "كو": الضوء الأول للوعى. (Coe- 1984: 9)، إلا أن التحليل المقارن يوضح لنا مرة أخرى أن البدايات ذاتها تظهر فى كل نماذج السيرة الذاتية، ومن المستحيل إثبات أن السيرة الذاتية الخاصة بالطفولة تبدأ بشكل مختلف عن السيرة الذاتية المعيارية فى الأدب العربى.

فى السيرة الذاتية الأوروبية أيضا نجد "الميلاد" بداية تقليدية (Szdvai 1984: 113) و(Lejeune 1986: 312, 313)، ولكن، وكما يلاحظ "ليچون" أيضا (١٩٨٦: ٣١٢) فإن تلك المقدمة ما هى إلا حل من حلول كثيرة للمشكلة المزدوجة التى كانت تواجه كاتب السيرة الذاتية، والمشكلة هى: أولا: من أين أبدأ حكايتى؟ ثانيا: أين تبدأ حياتى؟ ويبدو أن الكثيرين من الكتاب العرب يفضلون الميلاد النفسى للذات، أو ميلاد الذاكرة حيث تكون البداية الرمزية للحياة والنص شيئا واحدا. وهناك آخرون ممن يربطون هويتهم بذكريات مؤلمة تكون قد طبعت حياتهم، ويبدأون حياتهم من هناك، إلا أن الميلاد البيولوچى للطفل يظل هو البداية الأكثر شيوعا. من بين العشرين كاتبًا، الذين نتناول أعمالهم بالبحث فى هذه الدراسة، نجد ثمانية يجعلون من ميلادهم البيولوچى مادة لموضوع الرواية أو السرد المتواصل، كما نجد اثنين يذكران الحدث بطريقة عابرة، أما المثير للدهشة فهو أن الباقين لا يذكرون ميلادهم بالمرة. وفى

النصوص، تتنوع تلك المرحلة من حيث الطول، كما تتغير مناطق التركيز. وأحيانا يكون السرد عن الميلاد قصيرا وغير مهم. في سيرة "محمد قرة علي" عن طفولته وفي سيرة "توفيق الحكيم" نجد أن حدث الميلاد بداية تحمل رسالة، وفي الوقت نفسه نجد وصف الحدث أكثر رمزية منه لتقديم حقيقة، وذلك في السيرة الذاتية المعيارية لكل من "أحمد أمين" و"فدوى طوقان". ميلاد "محمد قرة علي" في الخارج وليس في قرية والده في جبل عامل في الجنوب اللبناني، هذه الحقيقة تحظى باهتمام كبير في "سطور من حياتي". في المشهد الافتتاحي نرى الأم الحامل تنتظر زوجها ذات مساء في المنزل، وكان قد تأخر في العودة من عمله لدى أحد ملاك الأراضي. وعند عودته نجده في حالة غضب شديد لأن "البك" أهانه وعامله معاملة سيئة بسبب فقره، ولكي يهرب من هذا الظلم والعار، يقرر أن يهاجر هو وزوجته على الفور، لدرجة أنه يترك طفلة صغيرة مع والديه، وبالمصادفة، ينتهي الأمر بالزوجين في بلجيكا بدلا من أمريكا الجنوبية كما كان ينوي الرجل، وهناك في مدينة "انتويرب" يولد الطفل/ البطل في غرفة صغيرة مظلمة في سرداب (ص٢٦). ميلاده هكذا، في ظروف بسيطة وفي مكان غريب، هو أمر مهم جدا للكاتب لكي يركز عليه. قصة حياته هي قصة رجل عصامي، والمقصود بها أن تبين للقارئ ولنفسه تلك الصفات الشخصية الفريدة التي مكنته من أن يتغلب على فقره وعلى التفرقة الطبقية، كما أن التطور الواعي لظروف ميلاده المأساوية تجعل من نجاحه النهائي شيئا أعظم.

"**سجن العمر**" تبدأ بسرد عن الميلاد، صحيح أن السرد هنا أقصر، ولكنه مهم أيضا. وبصفته راويا، يعود "توفيق الحكيم" إلى الرسائل القديمة وإلى مفكرة والده بحثا عن الحقائق التاريخية ليقتبس منها، كدليل على الإهمال الأبوي. القمع الأبوي فكرة رئيسية في "سجن العمر"، ونجده يقدمها حتى في سرده عن ميلاده. العداء بين الأب وابنه واضح من إبراز كره الأب للاسم "حسين توفيق" الذي اختارته الأم لأول طفل تنجبه. كما نجد تعليقا ساخرا لغياب الأب أثناء حدث الميلاد؛ لأنه كان مشغولا بعمله "كوكيل نيابة" في قرية بعيدة في ذلك الوقت.

البؤس والحرمان اللذان تعاني منهما البطلة، نغمة رئيسية في "**رحلة صعبة.. رحلة جبلية**"، وكذلك شعورها بالوحدة والعزلة النفسية والإحساس الدائم بأنها

شخص غير مرغوب فيه. فى بداية السرد نجد حضورا قويا لفكرة الوحدة (ربما دعمته أحاسيس ومعاناة الشاعرة الرومانسية): "خرجت من ظلمات المجهول إلى عالم غير مستعد لتقبلى" (ص١٢). فى البداية تروى "فدوى طوقان" كيف أن أمها التى أنهكها تعدد مرات الحمل حاولت أن تجهضها، ثم تروى كيف كانت خيبة أمل والدها بعد أن اكتشف أنها "بنت"، وليست "الولد" الخامس الذى كان يتمناه.

فى "حياتى" يبدأ النص بقصة تكون الأسرة وأصلها، وتلك أيضا بداية تقليدية. حدث الميلاد لا يأتى بعد ذلك إلا فى سياق الوصف العادى للمنزل، ولكنه يُعْطَى أهمية خاصة. "أحمد أمين"، كما نرى من النص، كان حزينا مكتئبا منذ وقت باكر ونادرا ما كان يشعر بالفرح أو السعادة. هذه "الجدية" موضوع يتردد كثيرا فى العمل. وكأحد التفسيرات لشخصيته الحزينة، يربط الكاتب مولده بمأساة حدثت فى الأسرة عندما كانت أمه حاملا، إذ بينما كانت شقيقة كبرى له تقوم بإعداد القهوة فى منزل مدرسة لها، أمسكت النيران بشعرها وثيابها، فماتت الفتاة محترقة، ومن الطبيعى أن يصيب الأم حزن شديد لهذا الحدث الفاجع. ويسائل الكاتب نفسه ترى كيف كان أثر ذلك على حمل الأم، ألم تنقل حزنها إليه؟ "وكان ذلك وأنا حمل فى بطن أمى، فتغذيت دما حزينا، ورضعت بعد ولادتى لبنا حزينا، واستقبلت عند ولادتى استقبالا حزينا؛ فهل كان لذلك أثر فيما غلب على من الحزن فى حياتى فلا أفرح كما يفرح الناس ولا أبتهج بالحياة كما يبتهجون؟" (ص١٢)

من المفارقة أن حياة الفرد تبدأ فى ظلام لا يمكن تذكره، وبدرجة تمحو كل الحدود المميزة للذات الإنسانية. لحظة الميلاد هى واحدة من أهم الأحداث فى حياة الفرد، إلا أنها اللحظة التى لا يحتفظ فيها أحد بذكريات واعية. لهذا السبب فإن حكاية ميلاد الشخص تجنح لأن تكون إما موضوعية ولا شخصية ومحايدة من الناحية العاطفية، أو تكون مغلقة بقيم أسطورية أو رمزية كما فى الأمثلة السابقة.

وعندما يواجه كُتَّاب السيرة الذاتية مفارقة الميلاد اللاشخصى، نجد منهم من يختار أو يؤثر بداية بديلة لنصه، وغالبا ما يفضلون البدء بتفتح الوعى أو ببزوغ الذاكرة، وهكذا فإن "الذاكرة الأولى" قد تطورت لكى تصبح بداية تقليدية.

وبالرغم من أن "**الأيام**" و"**البئر الأولى**" قد صدرتا بفصل زمنى بينهما يبلغ ستين عاما، إلا أنهما تبدآن بالطريقة نفسها. على الصفحات الأولى من العملين معا نجد مشاهد للطفل عندما يصبح لأول مرة مدركا لعالمه بأبعاده المادية والاجتماعية. الجملة الأولى فى "البئر الأولى" تبدأ بالفعل "انتبهت"، ثم تتكرر هذه الكلمة/ المفتاح فى الجملة الثانية:

"انتبهت إلى أن أهلى يسمون المكان الذى نسكنه بالخان، ثم انتبهت إلى أن من يأتى عندنا يصفنا بساكنى الخان" (ص٢٢)، ثم يأتى بعد ذلك وصف الكاتب لأول منزل وللبيئة الأولى كما خبرها الطفل، وذلك فى حوالى الصفحة ونصف الصفحة، ثم يقودنا إلى نتف من ذكريات: الطفل يعصى أمه، وينال عقابه على ذلك، بينما هى خارج المنزل يدعو أصدقاءه لتناول طبق حلوى كانت قد أعدته لوالده. الأم تعود فتجد الأولاد فى المنزل فتشطاط غضبا. يهرب الطفل من المنزل ولا يجرؤ على العودة إلى أن يذهب إخوته لإحضاره.

فى "**الأيام**" أيضا، يفتتح الراوى السرد بوصف تفتح ويقظة وعى الطفل، ثم تعاد صياغة ذلك كنوع من اكتشاف البيئة المحيطة بـ"الدار". هذا الاكتشاف يقدم من خلال منظورين، أحدهما منظور الطفل والآخر منظور الراوى الذى يحاول استدعاء التجربة أو تذكرها. هناك أشياء يتذكرها بوضوح مثل "السياج" الذى كان حول "الدار"، والأرانب التى كانت تحاول التسلل إلى الكرنب فى الناحية الأخرى، بينما "الشاعر" وجمهوره جالسون بالقرب منهم فى المساء، وهناك أشياء أخرى مثل تاريخ ووقت تلك الأحداث هى مجرد حدس. (ص٧– ٩)، فعل "يذكر" يتكرر ١٣مرة فى النص، ومن الواضح أن بزوغ الذاكرة يمثل ميلاد الشخصية بالنسبة للمؤلف/ الراوى، من هنا فإن فردية البطل تكون إحدى وظائف قدرته على تذكر التجربة التى يقوم بوصفها.

"**قصة حياة**" للمازنى تبدأ هكذا: "تلك كانت حياتى، فقد نشأت فى بيت صارم التقاليد، فى ساحته الواسعة مصلى وميضأة" (ص١٠). هكذا نجد وعى البطل مرتبطا على الفور بذاكرته عن بيئة نشأته التى يرمز إليها بالمبنى وجوه الخاص، لكن

ذلك المبنى ليس أول شيء يتذكره. نجده يعود مرة أخرى إلى الوراء فى الزمن لكى يصور لنا المكان الذى كان يعيش فيه قبل وفاة والده. البيت القاهرى الكبير المهيب يشكل مسرحا لجزء كبير من السرد الذى يجيء بعد ذلك، ذلك البيت هو بؤرة الذاكرة التى تمكن "المازنى من التركيز على بداية الحياة. والنص واحد من أمثلة كثيرة تدل على أن الأماكن الأولى تترك ذكريات لا تمحى، وفى ذلك تتشابه السيرة الذاتية العربية الخاصة بالطفولة مع السيرة الغربية: "منزل وبيت وأثاث.. وكلها تصبح مصدر تداعيات كثيرة" .(Oakeshatt 1960: 6)

"**على الجسر**"، أيضا، تبدأ بالبطلة وقد أصبحت على وعى بنفسها وبيئتها. الضوء الأول للوعى يقع على مبنى و/أو أشياء قريبة محيطة به. وفى هذه الحالة يصبح القارئ على علم "بالبيت الكبير" الواقع على شاطئ النيل فى دمياط، ويتعرف على أهله وسكانه من خلال عينى طفلة صغيرة عمرها خمس سنوات، (ص٢١) تصف له مشاعرها المختلطة وحبها للشاطئ وخوفها من الجنيات التى تسكن النهر، وذلك من خلال مشاهد قصيرة وصور متناثرة. وهناك حادث وقع قبل أن تولد يحد من حريتها. كانت جدتها قد غرقت فى موجة عاصفة لتصبح أمها يتيمة بعد ذلك، وبسبب هذا الحادث لم يكن مسموحا للطفلة باللعب على الشاطئ، لكن الطفلة تعصى التعليمات وتتسلل للعب مع الأطفال الآخرين. تمرد الطفلة الصغيرة على تلك المحرمات هو الذى يقدم موضوع الكتاب: الصراع من أجل الاستقلال والبحث عن الحرية الشخصية، كما تبرز أهمية ذلك التمرد من خلال الاسم المستعار "بنت الشاطئ". بداية السيرة الذاتية هنا هى أحد المفاتيح لتفسير اختيارها لذلك الاسم المستعار... إنه شعار للحرية.

فى "**اسمع يا رضا**"، الذكرى الأولى ليست هى البداية بالضبط وإن كانت تلك الفكرة تظهر مبكرا على سطح النص. (ص٢٦- ٣٣)، وهكذا تسهم فى تعريف القارئ بأن العمل سيرة ذاتية[٣٧].

وفى "**سبعون**" يبرز موضوع الذكرى الأولى باكرا (ص٢٦- ٣١)، ويسبق ذلك وصف فولكلورى لمساكن عشيرة "نعيمة" البدائية على منحدرات جبل لبنان حيث نشأ

البطل فى أسرة كبيرة، هذا الوصف للبيئة والمنزل، والذى يبدأ بمنظر رومانسى للأم وهى تضع ابنها فى سريره، قد يمثل شكلا من أشكال فكرة بزوغ أول ضوء للوعى.

هذا النوع من البدايات قد يظهر أيضا فى السيرة الذاتية العربية المعيارية. فى "**صفحات من حياتى**" (١٩٨٦) للشاعرة المصرية "جليلة رضا"، والتى يمتد زمن القص فيها ٦٥عاما، يبدأ النص هكذا: "تفتحت عينى فى طفولتى على بيت كبير... كبير جدا، وقديم... قديم جدا... فى حى الدرب الأحمر، فى إحدى حاراته الضيقة... كنت فى الخامسة من العمر آنذاك". (ص٨)

فى "**بقايا صور**" يبدأ "حنا مينه" قصته بالكلام عن الذاكرة وما تبقى من ذكريات عن طفولته الباكرة، مشيرا إلى العنوان، يصف الكاتب ذكرياته الأولى بـ"بقايا حلم" أو "صور محروقة" ويحاول أن يحدد أول صورة يستطيع أن يراها بشكل أوضح على "فيلم الذاكرة" (ص٥٦– ٥٧)، ويتضح أنها صورة والده وهو محمول على نقالة من المنزل فى حالة مرضية شديدة بينما الأم تبكى، وقد حدث ذلك عندما كان الكاتب فى الثالثة من عمره تقريبا (ص٥٧). الصورة الأولى هنا رمز للفيلم الذى يتخذ من فقر الأسرة وعوزها موضوعا كبيرا. هذه الذكرى الأولى المؤلمة هى المشهد الافتتاحى الدرامى للنص، وهو مشهد يتكرر فى الفصل الثانى على نحو آخر. مكان المشهد (المنزل وساحته) مهم بالنسبة للراوى بقدر أهمية الشخصيات وأفعالها. المنزل يمثل نقطة انتقال فى الذاكرة؛ إذ عندما يتذكر الكاتب المكان فإنما يتذكر حيرته لعدم معرفة تاريخ ميلاده، ولأنهم كانوا فقراء وأميين، لم يحتفظ الوالدان بشهادات ميلاد للأطفال، ولذلك كانت هناك حيرة شديدة حول عمر "حنا مينه" عندما دخل المدرسة لأول مرة، الأمر الذى جعله يشعر دائما "بالخجل والخوف"، وبعد ذلك تحدد التاريخ بعام ١٩٢٤ (ص٥٤، ٥٥). وهكذا نجد الذكرى الأولى فى هذا الحالة إطارا لسرد الميلاد الذى يأتى بعد ذلك، والذى يشغل مرتبة ثانوية فى الأهمية.

النصوص الأخرى تمزج بين الموضوعات التقليدية التى سبق تناولها، عنوان الفصل الأول من "**عينان على الطريق**" هو "الخروج من الرحم"، وهو يحمل طبيعة المقدمة التى تنقص الكتاب على أية حال، كما أنه أمر شديد الأهمية كدال على النوع

الأدبي. من المعروف جيدا أن بداية النص يمكن أن تؤدى الغرض نفسه مثل المقدمة فى تفسير نوايا المؤلف للقارئ، ومن الناحية التاريخية نجد أن الافتتاحية فى الأدب الأوروبى هى مادة المقدمة (Genette 1987: 152)وفى *هذا النص* "**عينان على الطريق**" نجد أن السؤال الأهم عن سرد الميلاد ليس هو متى ولدت؟" وإنما "كيف؟". ومن هنا فإن تاريخ الميلاد والذى هو عام ١٩٢٦ يجيء فى سياق آخر غير المقدمة. (ص٢٨) أهم ظرف" بالنسبة للكاتب هو أنه ولد بعد موت والده بأشهر قليلة، وهو يناقش الآثار التى يمكن أن تكون لذلك على شخصيته، كما يحتفى بقدرة أمه على أن تكون بديلا للأب، لكن سرد الميلاد يتصل أيضا بموضوع الذكرى الأولى، وحيث إن الإنسان لايستطيع أن يتذكر وجوده الباكر، نجد "عبدالله الطوخى" يضع علامات استفهام حول سرده عن طفولته، ويحاول أن يتتبع ذاكرته الأولى الحقيقة -على الأقل- دون أن يحددها بدقة (ص٩- ١٠).

كما نجد مثالا آخر على هذا الأسلوب فى المزج فى رواية "**فى الطفولة**". يبدأ الكاتب "عبدالمجيد بن جلون" قصته بسرد موجز عن ميلاده ثم يتطور إلى سرد أكثر تفصيلا عن ذكرياته الأولى. ويقول فى البداية إن يقظة الحياة (ميلاد الجسد) والذى لايعرف تاريخه المحدد فى حالته -أقل أهمية بالنسبة للإنسان عن يقظة الذاكرة (ميلاد النفس). وكما فى كثير من الأمثلة السابقة، نجد أن البداية عبارة عن وصف للبيئة أكثر مما هى تقرير عن الفعل، كما أن القارئ يُوَاجَهُ - فى هذا العمل - بصورة المنزل: "فتحت عينى ورأيت، وجدت نفسى فى بيت قديم، يحيط بى السر والغموض من كل جانب" (ص٦)

وهناك أساليب أخرى لبدء السيرة الذاتية، إلا أن تلك البدايات لها مكونات تقليدية أيضا، وتعتبر جزءا من شفرة النوع الأدبى بالنسبة للنص. وهناك أعمال قليلة تبدأ من نقطة متأخرة قليلا فى مرحلة الطفولة، مثل ذكرى صادمة تكون مرتبطة بأزمة. ذكريات "محمد شكرى" عن موت الناس، والجوع الذى كان يتهدد حياته، والعنف، ومعاناته منذ كان فى السابعة، ذلك كله يشكل بداية قاسية فى "**الخبز الحافى**". من هنا بالتحديد ينطلق الكاتب لكى يرسم صورة لعالم مرعب، شديد القسوة، يحكمه العقاب، كما نجد المعاناة تتطابق تماما مع ضربات الريشة القوية التى ترسم تلك اللوحة.

"**أيام الطفولة**" و"**الوسية**" عملان، كلاهما يبدأ بكارثة الفقر التى تضرب الطفل/ البطل وأسرته، وعلى المنوال نفسه، يتخلل موضوع العدالة الاجتماعية باقى السرد فى هذه الأعمال. أما بالنسبة لـ"طفل من القرية"، فنحن نلتقى فى البداية بـ"عبيط القرية" الذى يعتقد أهلها أنه "رجل مبروك". فى أوقات مختلفة من مرحلة الطفولة، "سيد قطب" يفزع من ذلك الشخص، والفصل الأول به سرد لذكريات مخيفة من هذا القبيل، ثم يتطور التحرر من الجهل والخرافة والتخلف إلى موضوع للكتاب بعد ذلك.

فى كل تلك البدايات، نجد أن الذاكرة هى السمة المشتركة، كما أن دور الذكريات الصادمة يفوق دور الذكريات الأولى بالنسبة لصاحب السيرة الذاتية، وكما تقول "فدوى مالطى دوجلاس" (١٩٨٨: ص١٠٤، ١٠٥) فإن توسل الذاكرة هو "الطريقة المعيارية لتقديم العملية الأوتوبيوجرافية". وهكذا نجد أن بداية "**أيام الطفولة**" بداية تقليدية بالرغم من أنه لايتم التعرض لتاريخ الأسرة ولا للذكريات الأولى. وعندما تتكرر عبارة "مازلت أذكر" ١٣مرة فى الصفحات الأولى من النص (ص١٣– ٢١) فإن القارئ يقف على تقليد مهم وهو "توسل الذاكرة"، وفى هذه الحالة على وجه التحديد ربما تذهب تداعيات القارئ إلى "**الأيام**"؛ حيث نجد الجزء الأول يبدأ بعبارة "لايذكر"، وهى العبارة التى تتردد بشكل مماثل مع تنويعات تؤكد المغزى ذاته. فعل "أذكر" هو نفسه فى النصين، وبالمصادفة فإنه يتكرر ١٣مرة فى كليهما، لكنها ليست مصادفة أن تلعب الذاكرة دورا مهما فى "بداية" كل من "**الأيام**" و"**طفل من القرية**". التناقضات فى المعنى والبنية اللغوية بين "ما زلت أذكر" و"لا يذكر" لاتبطل تلك العلاقة. الجملة الأولى تنفى الثانية –وهذا مفهوم– ولكن عندما تكون بداية "**أيام الطفولة**" متناقضة مع "**الأيام**" فلابد من أنها تؤكد مكانة عمل "طه حسين" كنموذج للسيرة الذاتية العربية.

هوامش الفصل السادس

(١) يبدو "كتاب العبر" لأسامة بن منقذ استثناء فى ذلك.

(٢) رصد "كو- Coe" (1984: XIII- XIV) قرابة ستمائة سيرة ذاتية ورواية سيرة ذاتية عن الطفولة فى الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإسبانية والإيطالية والروسية.

(٣) عندما يناقش "كو" المصطلح(١٩٨٤: xi) لا يجد بديلا مناسبا فى الإنجليزية للمصطلح الألمانى Jugenderinnerungen أو الفرنسى Souvenirs d'enfance. ويرى أن مصطلح "سيرة ذاتية للطفولة والمراهقة" صحيح من الناحية الوصفيه، لكنه ركيك كمسمى. وبدلا من ذلك يختار مصطلح "الطفولة"، كما يستخدمه "پاسكال" أيضا كبديل لمصطلح "سيرة ذاتية عن الطفولة"، ويطلق "كو" على الشكل الكامل مسمى "السيرة الذاتية المعيارية" وهو المصطلح الذى سوف نستخدمه فى هذه الدراسة.

(٤) يمكن أن تقارن السيرة الذاتية عن الطفولة بالرواية التاريخية أو القصة البوليسية أو برواية التكوين الثقافى مثلا، والتى تعتبر أنواعا فرعية من الرواية ولكنها مستقلة كأنواع أدبية لها قواعداها وقوانينها.

(٥) انظر "چينيت" (١٩٨٨: ١٣، ١٥).

(٦) انظر "چينيت" (١٩٧٢: ٧٧، ٧٨).

(٧) كتب المفكر المصرى زكى نجيب محمود (١٩٠٥: ١٩٩٣) مذكراته فى سلسلة مروية بضمير الغائب مستخدما "صاحبنا" بدلا من اسمه الصحيح. المذكرات مكونة من ثلاثة أجزاء هى "قصة نفس" -١٩٦٥- و"قصة عقل" -١٩٨٣- و"حصاد السنين" -١٩٩٢- وهى صادرة عن دار الشروق.

(٨) الظاهرة ليست جديدة تماما. انظر الغامدى (١٩٨٩: ١٨٩، ١٩٠) و

(٩) انظر الملحق عن "الزمن".

(١٠) هذا التصنيف صحيح بالنسبة لطبعة ١٩٧٥ المستخدمة هنا. نشرت "فى الطفولة" بداية فى جزءين.

(١١) أسلوب تقليدى ويظهر فى سير ذاتية عربية أخرى. "أنباء ورماد" للكاتبة السورية سلمى الكزبرى تحمل عنوانا فرعيا هو: "الرحلة الأولى" ١٩٢٢- ١٩٥٥.

(١٢) انظر چينيت (١٩٧٢ ١٢٣، ١٢٤)

(١٣) السنة غير محددة فى النص

(١٤) للمزيد عن حياة وأعمال سلمى الكزبرى انظر (Compbell- 1969: 1126- 9) وهو يصنف "يوميات هالا" على أنها سيرة ذاتية.

(١٥) انظر چينيت (١٩٧٢: ١٢٣)

(١٦) "ستاركى" و"الراعى" يحددان السنة بـ ١٩٢٨ بينما يقول "سوميخ" إنها ١٩٢٧.

(١٧) انظر مقدمة P. Cachia لـ"سجن العمر".

(١٨) انظر چينيت (١٩٧٢: ٢٦٥، ٢٦٦).

(١٩) تؤكد "فدوى مالطى دوجلاس" (١٩٨٨– ١٣) وحدة النص فى "الأيام" (١، ٢، ٣)، بينما يرفض ذلك كل من "بدوى" (١٩٩٠: ٩٢، ٩٣) "وبونفور" (١٩٩٢: ٢٦٥).

(٢٠) انظر الفصل الثالث: ٢.

(٢١) سيمون دو بوڤوار: مذكرات فتاة رصينة ١٩٥٨، قوة العمر ١٩٦٠، قوة الأشياء ١٩٦٣.

(٢٢) لمحات من حياتى (القسم الأول، القسم الثانى، القسم الثالث) سبعون (المرحلة الأولى، الثانية، الثالثة).

(٢٣) صفحة الغلاف فى الطبعة الرابعة من المستنقع هى: الكتاب الثانى من بقايا صور.

(٢٤) الترجمة الفرنسية فى جزءين، الثانى يبدأ بالفصل ٢٣.

(٢٥) العنوان الفرعى للعملين: فصول من سيرة ذاتية.

(٢٦) شوقى ضيف: (معى) –الجزء الثانى–١٩٨٨. فدوى طوقان: الرحلة الأصعب– ١٩٩٣.

(٢٧) وعد "عبدالله الطوخى" بتكملة "عينان على الطريق".

(٢٨) كتبت "الرحلة" عام ١٩٦٠– ١٩٦٤، ورفضها الناشرون (مارينا ستاج ١٩٩٣/ ٣٤١، ٣٤٢) ومعظمها بالعامية المصرية.

(٢٩) إن خروجى من قريتى شرشابة إلى مدرسة سنباط كان بداية لرحلتى الطويلة، الرحلة التى امتدت إلى آفاق الدنيا ويالها من رحلة.

(٣٠) "على الجسر" ص١٢، ١٤، ١٦، ٢٠، ٤١، ٤٤، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦١، ٦٧، ٧٤، ٨١، ٨٥، ٩٧، ٩٨، ١٠٢، ١٠٥، ١١٣، ١٢٣، ١٢٧، ١٢٨، ١٤١.

(٣١) رحلة صعبة رحلة جبلية: ص١٠، ١١ على الجسر ص٨٥

(٣٢) المعركة (على الجسر ص٨٢، ١٣٥) (رحلة صعبة.. رحلة جبلية ص١٠) كفاح (على الجسر ص١١٧) (رحلة صعبة ص٩).

(٣٣) الفصل الأخير فى "طفل من القرية" بعنوان "الرحيل".

(٣٤) "صور الماضى" لهشام شرابى مثلا تنتهى بالبطل الشاب يغادر فلسطين للدراسة فى جامعة بالولايات المتحدة ص٢٠٢، ٢٠٣.

(٣٥) انظر. (Bonheim 1982: 119).

(٣٦) انظر التعريف الكامل للطفولة.

(٣٧) الذاكرة الأولى موضوع مؤجل فى "حياتى" لأحمد أيضا. (ص٢٩- ٣٣).

الفصل السابع

المنظور الأدبى

إذا كانت "الأيام" (الجزء الأول والجزء الثانى) تمثل تقدماً فى السيرة الذاتية فى الأدب العربى، إلا أنها حد فاصل كذلك فى تطور الكتابة الروائية العربية (فدوى مالطى دوجلاس: ١٩٨٨ ص١٠، ١١) و(ليچون: ١٩٩٠- ٤٧). وكما تقول "دوجلاس" (١٩٨٨- ٩٣-١١٢، ١٤٤- ١٥٦) فإن نص "الأيام" متطور من الناحية الفنية: حيث نجد استخداماً لأسلوب تداخل الأصوات: (ضمير المتكلم وضمير المخاطب وضمير الغائب) صوت الشخص الأول والشخص الثانى والشخص الثالث، على نحو مبتكر وأصيل، كما نجد أساليب أخرى مثل إعادة الترتيب والتكرار والتضمين. وكلها تساعد على أن يكون العمل مركبا ومستساغا فى الوقت نفسه، هذه الصفة الأدبية فى السيرة الذاتية تفسر لنا سبب اعتبارها أحد دعائم الأدب العربى الحديث.

ومن اللافت للاهتمام أن نجاح الجزء الأول من "الأيام" قد تصادف زمنيا مع نجاح "زينب" لمحمد حسين هيكل، التى صدرت أولا فى مصر فى عام ١٩١٣، ومرت دون أن يلتفت إليها أحد. الطبعة الثانية من "زينب" (١٩٢٩) هى التى أثارت مناقشات حيوية وجذبت الاهتمام إلى الرواية كنوع أدبى جديد (مارينا ستاج: ١٩٩٦: ٢٧)، وبعبارة أخرى فإن أول رواية عربية (مصرية) حقيقية وأول سيرة ذاتية عربية مصرية حقيقية وصلت إلى الجمهور القارئ فعلا كانتا فى ذلك الوقت تقريبا(١).

إن التطور التالى لم يكن متوازيا؛ حيث كانت الرواية أسرع من السيرة الذاتية فى إرساء قواعدها وترسيخ نفسها، وذلك بسبب مرونتها من ناحية اختيار الكاتب لموضوعه. ومنذ الثلاثينيات أرست الرواية العربية تقليدا، الأمر الذى لم يحدث بالنسبة للسيرة الذاتية. وإذا كانت السيرة الذاتية قد أثرت على الرواية فى البداية، فإن الأساليب والأفكار الأدبية التى طورها الروائيون فيما بعد، كان لها تأثير واضح على السيرة الذاتية نتيجة انجذاب الأنواع الأدبية نحو بعضها الآخر(٢).

وهكذا أصبح الكثير من ملامح السرد الخاص بالرواية متضمنا فى السيرة الذاتية. فى هذا الفصل نبحث كيف تتبدى تلك الملامح السردية الروائية فى مجموعة الأعمال الرئيسية التى ندرسها هنا، وبذلك سوف نحاول استكشاف اتساع المنظور الأدبى فى النصوص، الأمر الذى يمكن أن يعتبر مؤشرا للمنظور الأدبى فى السيرة الذاتية العربية على نطاق أوسع. وبداية يبرز هنا سؤالان: هل هناك ما يمكن وصفه بدقة بأنه سيرة ذاتية غير أدبية؟ وهل السيرة الذاتية مقدمة فى قالب روائى، وبالتالى هى أكثر "أدبية" من السيرة الذاتية المعيارية؟

١- هل هناك سيرة ذاتية غير أدبية؟

السيرة الذاتية العربية -مثل نظيرتها الغربية تماما- تعطى الانطباع عن أنها شكل انتقالى فى الكتابة بين ما هو أدبى وما هو ليس كذلك.

انظر: (Wellek & Warren 1962: 25) وهذا يعنى أن النقاد عندما يتكلمون عن السيرة الذاتية الأدبية كما يفعلون عادة، فإنهم يفترضون وجود سيرة ذاتية غير أدبية أيضا[٢]، ولكن ما السيرة الذاتية غير الأدبية بالضبط؟ يقول "ستاونبيرج Stounb-jerg" (1992: 21) إنه لا توجد سيرة ذاتية غير أدبية فى الواقع، لأنه حتى تلك المكتوبة بدون أى قدر من الادعاء الأدبى، قد يوجد بها -من منظور قارئ ما- شىء مشترك، وهو الإشارة "المرجعية" إلى حياة حقيقية، وفى هذه المرجعية يوجد نموذج نصى يشكل جزءا من أدبية السيرة الذاتية كنوع أدبى نثرى قائم بذاته. كل قصص الحياة تذكر المرء بالحياة، لكن لا شىء منها متطابق معها، وهذه الصلة بين النص والحياة واحدة فى كل الأعمال.

ومع ذلك يظل التمييز بين السيرة الذاتية الأدبية وغير الأدبية مفيدا، إذا نحن فهمناه بمرونة واعتبرنا الفروق ذات وظائف أدبية فى عدد من النصوص، كما أن الفارق بين السيرة الذاتية الأدبية وغير الأدبية نسبى وليس مطلقا، وكما يقول "ويليك و وارن" (١٩٦٢: ٥٢): "لابد لنا من أن ندرك أن الفرق بين الفن واللافن، بين القول اللغوى الأدبى وسواه إنما هو فرق مائع أو غير محدد"، وكذلك يرى "چينيت" (١٩٨٢:

٢١) أنه "لا يوجد تعريف ثابت للأدبية فى النص". الأمر الذى يعنى أننا لانستطيع أن نقدم تعريفا ثابتا للسيرة الذاتية الأدبية. الوظيفة الأدبية للسيرة الذاتية -عادة- وظيفة جزئية وملتبسة: فهى موجودة فى عمل ما، غائبة فى غيره، بينما تتأرجح فى عمل ثالث. ولتصوير هذا التأرجح وعدم الثبات فى "أدبية" إحدى السير الذاتية العربية، سوف نتناول عملا لبنانيا حديثا كحالة دالة على ذلك:

- حالة: سطور من حياتى:

تبدو لنا "سطور من حياتى" (١٩٨٨) لمحمد قرة على عملا غير أدبى، وذلك لعدة اعتبارات. هناك ملامح كثيرة تعطى العمل بداية طبيعية تقريرية، هناك صور كثيرة للمؤلف، سواء بمفرده أو مع شعراء وصحفيين وسياسيين الأمر الذى يجذب النص إلى ميدان الوثيقة التاريخية، كما توجد مقتطفات عدة من الرسائل الخاصة، وهذا يحدث الأثر السابق نفسه. الاقتباس من قصائد كثيرة لشعراء عرب مختلفين يوحى بأن العمل من أعمال التاريخ الأدبى أو النقد. السرد الواعى الأسماء المشاهير فى مختلف المجالات ينطوى على غرض من أغراض المذكرات السياسية، وتأملات فى عالم الصحافة فى ظل الانتداب الفرنسى على لبنان، كما يحتوى على اسكتشات لكثير من الشعراء والمشهد الأدبى اللبنانى الذى يصفه الكاتب بحيوية شديدة، والطريف هو تصويره لأهمية الشعر العربى كوسيلة للاحتجاج والجدل السياسى. أحد الأمثلة على ذلك ما يرويه "محمد قرة على" عن مصادرة سلطات الانتداب لديوان قصائد وطنية للشاعر "القروى" فى عام ١٩٣٨ وكان يحفظه عن ظهر قلب، وكيف أنه بدأ يصدر نسخا منه مكتوبة بخط اليد للذين كانوا يريدون قراءته كفعل من أفعال المقاومة الوطنية (ص٢٠٣- ٢٠٤)(٤).

كما توجد بالنص ملامح سردية أخرى ذات صلة بالرواية غالبا. وبالرغم من محاولة توخى الدقة، نجد النص حاشداً بمظاهر الكتابة الروائية مثل المشاهد الدرامية الغنية بالحوار، والكثير من الأجزاء الخاصة بالطفولة والشباب بها قدر كبير من التصوير الروائى، مثل ذلك السرد الطويل عن ميلاده (ص١٢٤، ١٢٥، ١٤١)، وهذا كله من خلال تأثير فنى واضح يدركه الكاتب جيدا، ولذا نجده يصرح فى تقديمه

بأن النص ليس "قصة" مخترعة، وإنما هو بالأحرى "حقيقة عارية"، مع إضافة بعض "الأصباغ" فقط (ص١٦). وهناك ملمح أدبى آخر وهو أسلوب "طه حسين" فى السرد على لسان الشخص الثالث (بضمير الغائب)، الأمر الذى لابد من النظر إليه كعلامة على "إرادة الفن" التى تجعل القارئ يستقبل النص على أنه "شكل أدبى". (ويليك ووارن: ١٩٦٢ ص٢٠- ٢٨).

كذلك فإن الصبغة الأدبية أقوى فى النصف الأول من العمل؛ إذ عندما يتحرك البطل من الهامشية والضآلة (الطفولة) إلى عضوية النخبة أو الصفوة المثقفة والأهمية (النضج) نجد أن النبرة الأدبية تخبو بعض الشىء، وعندما يصل إلى العشرينيات من العمر، ويتمكن من نشر أول مقاله له فى جريدة "النداء" فإن حياة جديدة تبدأ بالنسبة له (ص١٥٢). قبل أن يصل إلى تلك المرحلة كانت القصة هى قصة الصيرورة والخلق وميلاد "الذات"، ومن هنا فصاعدا يختفى الصراع بين الكفاءة الفردية والطموح والقيود الاجتماعية تدريجيا، وعندما نصل إلى النهاية الشكلية للقصة، يكون الكاتب قد حقق شهرة صحفية جيدة، وشغل منصبا رسميا، ووجد مكانا فى المؤسسة الثقافية. ويشعر القارئ أن "محمد قرة على" عندما يكمل قصة حياته بعد نقطة التحول تلك، فإنه يتجنب المبدأ التنظيمى الذى حكم روايته وجعلها متسقة. وبدون ديناميكية موضوع "الصراع من أجل البقاء" فى الرواية، نجدها تفقد طاقتها وخطها وتوجهها. سردية النص تتضاءل، وعند منتصف الكتاب تقريبا تصبح الأجزاء غير مترابطة، وخاصة عندما يتحول اهتمام الكاتب من تطوره الشخصى وصراعه فى الحياة إلى الإنطباعات العامة عن الشخصيات والرموز الثقافية التى اعتاد أن يكون على صلة بها فى شبابه. وكلما تمادى فى تضمين العمل لأبيات من الشعر الذى يحفظه، وتمادى فى تقديم صور وصفية لشخصيات، يبدو العمل تجميعيا وكأنه ذكريات لاصلة بينها. هنا قد يبدو ما يقوله "باسكال" (١٩٦٠: ١٨٧) صحيحا، وهو أن "الهدف من السيرة الذاتية يضيع عندما يجعلنا تداعى الذكريات نفقد مسار الشخصية المميزة للكاتب".

وعلى أية حال، فإن "سطور من حياتى" تمثل خليطا من السرد الأدبى وغير الأدبى. ما يرويه عن الطفولة والشباب متخيل، لكن الباقى يوحى بأن المؤلف يفتقر إلى

الطموح الأدبى والمهارة. المفترض أن السيرة الذاتية لمحمد قرة على تقدم لنا نموذجا عربيا للسيرة الذاتية البدائية "naïve" التى كان "زاڤاى- Szavai" يتكلم عنها فى الأدب المجرى، هذا النوع من السيرة -كما يقول- يتميز بحشد من التفاصيل الممتعة ووصف ناجح للطفولة، وإن كان يعوزه المنظور والتماسك العضوى، ومن هنا فإن هذا النوع من السيرة الذاتية ليس أدبيا: (Szavai 1984: 219, 229)

٢- السرد الروائى والطفولة

تبدو أدبية السيرة الذاتية قوية على نحو خاص فى النصوص التى تركز على الطفولة، وكما رأينا فإن الملامح الأدبية الروائية كانت هى الغالبة فى الأجزاء التى تتناول الطفولة فى "سطور من حياتى". وعندما لاحظ "كو- Coe" (1984: 2) ، الشىء نفسه فى الأعمال "الغربية" قال: إن السيرة الذاتية التى تتناول الطفولة هى الأكثر صلة بالرواية من السيرة الذاتية الكاملة. سيرة الطفولة تستخدم الكثير من القواعد الأدبية للكتابة الروائية، بينما لانجد تلك الدرجة من الاندماج بين السيرة الذاتية المعيارية والرواية، ولذلك فهو يفسر تلك الفروق النصية على أنها من تأثير مقاصد المؤلفين المختلفة: "السيرة الذاتية المعيارية هى محاولة الكاتب: لأن يروى قصة حياته بشكل دقيق، وأن تكون ذات مغزى بقدر الإمكان (كو: ١٩٨٤-١) (.....) الدقة هى التى تملى عليه". وعلى العكس من ذلك فإن سيرة الطفولة هى محاولة الكاتب لأن يصنع عالما بديلا، وأن يجعله مقنعا: "سيرة الطفولة تمثل بعدا بديلا لايمكن نقله عن طريق المنطق النفعى للشخص الناضج المسئول". ليست "الدقة" إذن، بل "الصدق" - الصدق الرمزى الداخلى- هو الذى يصبح المعيار الوحيد المقبول (كو: ١٩٨٤- ٢).

التعارض بين الدقة الواقعية والصدق الرمزى المرتبطين عند "كو" بنمطين من السيرة الذاتية، يمكن أيضا التعبير عنه كتوتر بين الشفافية المرجعية والمسعى الجمالى، وكان "ليچون- Lejeune" قد لاحظ أن توترا كذلك هو الذى يميز السيرة الذاتية بشكل عام، بل إنه يعتقد أنه يفسر الثراء الشكلى للنوع الأدبى، ويقول إن السيرة الذاتية تمثل منظورا أدبيا: "على كلا الجانبين من نقطة متوسطة تتدرج النصوص، بعضها يتجه نحو تفاهات السيرة الحياتية، والبعض الآخر يتجه فى

الناحية الأخرى نحو الشعر الصافى" (ليچون: ١٩٨٦– ٢٦)، وإذا ضيقنا المنظور أكثر من ذلك يمكن أن نقول إن السيرة الذاتية تكون كمًا متصلا من الأعمال التاريخية فى جانب، والروايات فى جانب آخر. ويعنى ذلك – بلغة الأسلوب السردى– أنه منظور من "أسلوب روائى" متقدم على نحو أو آخر.

على أنه ليست كل السير الذاتية عن الطفولة يسودها المسعى الجمالى أو مقدمة بالأسلوب الروائى الحقيقى، ولا كل سيرة ذاتية معيارية يمكن أن تتوفر لها الشفافية من ناحية مرجعيتها أو مسرودة بشكل تاريخى. وهناك فى مجموعة النصوص التى تتناولها هذه الدراسة مثال آخر لتوضيح ذلك وهو "معى" لشوقى ضيف. الثلث الأول فقط من النص، والذى يروى عن السنوات الباكرة فى حياة المؤلف، هو المكتوب بأسلوب روائى بدرجة ما. الثلثان الآخران ليسا كذلك. يبدأ النص بوصف لقرية النشأة، مشاهد طبيعية من ريف دلتا النيل ممتزجة بصور من الحياة اليومية للفلاحين. فضائل الحياة الريفية البسيطة مقارنة بتفسخ الثراء والغنى المدينى. الكاتب لا يفصح عن الأسماء الحقيقية أو التواريخ الدقيقة فى محاولته الطموحة لرسم جدارية رومانسية للحياة الريفية المصرية فى مطلع القرن العشرين. الأسلوب عامر بالاستعارات والتشبيهات وكل عناصر البلاغة فى محاولة لإحداث تأثير جمالى:

"وفى الجانب المقابل للقرية تقع بحيرة المنزلة بصياديها وشباكهم وبمياهها الفضية البراقة، وكأن سماء من البلور الناصع تمتد على سطحها المشرق الهادئ الساطع، والمراكب الشراعية تتهادى فيها مقبلة مدبرة، متمايلة مع الريح –تمايل الأغصان– بأشرعتها البيضاء، المتفاوتة الأحجام، وكأنما هى طيور سابحة بجناح واحد فريد، وتبتعد فتخالها حسنات منثورة على خدود البحيرة اللامعة البراقة، وتجنح إلى المغيب فتخالها أهِلَّة تغرب فى الأفق السحيق" (ص٧، ٨).

إن قطعة غنائية كتلك، من الصفحة الأولى للنص، تجعل القارئ يتوقع سردا ممتلئا بالحياة يحاكى البيئة الطبيعية. الوصف المتقن ملمح عام من ملامح الرواية الواقعية، وهو من مواصفات العمل الروائى أكثر مما هو من مواصفات العمل غير الروائى، إلا أن التوقع لايتحقق فى هذا العمل (معى) على وجه التحديد. فى وقت

باكر نجد التوجه الواقعى يحل محل التوجه الخيالى الوليد، وبعدها، سرعان ما يتحول النص إلى تلخيص مباشر لعمل المؤلف فى التعليم ممتزجا بالتأريخ للنظام الحزبى المصرى والأحداث السياسية من١٩١٨ إلى ١٩٤٨. وباختصار، نجد آن معى مثال للسيرة الذاتية المقتصرة على الطفولة بمعناها العام، الأمر الذى يجعلنا لا نعتبرها سردية روائية.

وكذلك، فإن السيرة الذاتية "المعيارية" قد تكون ذات طبيعة غير روائية فى معظم الأحوال ولكن ليس دائما. النظام السردى المحكم فى "الجمر والرماد" لهشام شرابى، على سبيل المثال، يذكرنا إلى حد ما بحبكة الرواية، ولابد من الاعتراف بأن هناك توجه نحو ربط السيرة الذاتية الخاصة بالطفولة بشكل السرد الروائى وإن كان ذلك ليس قاعدة. من بين ١٨سيرة ذاتية فى مجموعة الأعمال التى تناقشها هذه الدراسة، نجد ١١سيرة منها لها شكل الرواية(٥)، والسبع الأخرى بها الكثير من الملامح الروائية.

والحقيقة أن غالبية النصوص تتميز بتطبيق أسلوب الرواية، فهى تعكس قصدا فنيا معلنا بشكل أو آخر مثل العنوان والاستخدام الخيالى للحوار والمشاهد المتطورة والوصف التفصيلى إلى غير ذلك من سمات الكتابة الروائية. وبهدف إحداث الوهم المتسم بالمحاكاة فإن الكلام فى الحوار أو المونولوج غالبا ما يكون منقولا(٦)، بدلا من أن يكون إعادة صياغة. وجود صوت الراوى قد يكون قويا، ولكن النص يكون -عادة وفى المقام الأول- محاولة لاستعادة تجربة بعيدة، ليس فى الزمن فقط، وإنما فى الوعى كذلك. النص محاولة لإبراز كيف كان الكاتب طفلا، أو كيف كان شعوره بذلك عن طريق استحضار وجهة نظر ذلك الطفل الذى كان، والمنظور الشائع هو منظور الطفل/ البطل وليس منظور الراوى/ الناضج.

٣- المشهد والملخص

دراسة حركة السرد أو "الإيقاع"، هى إحدى الأدوات لتقصى المنظور الأدبى للسيرة الذاتية، وكما يقول چينيت (١٩٧٢: ١٢٨، ١٤٤) فإن هناك أربع حركات رئيسية للسرد:

(أ) القطع المفاجئ: السرد يتوقف، لكن الزمن يستمر ساريا فى القصة.

(ب) التوقف: الزمن يتوقف فى القصة، لكن السرد يستمر (غالبا فى شكل وصف).

(ج) المشهد: تساوى زمن الخطاب وزمن القصة تقريبا (تضمين العامل الدرامى فى السرد).

(د) الملخص: ويكون السرد أقصر من الأحداث التى يتم تصويرها (كما يحدث عندما تلخص فقرات أو صفحات قليلة عدى أيام أو أشهر أو سنوات من الوجود) (Chatman 1978: 67, 78).

ويتميز إيقاع السرد الروائى الكلاسيكى بتناوب الملخص والمشهد (Genette 1972: 187, 188 و(Chatman 1978: 131)، ومن بين هاتين الحركتين السرديتين يكون المشهد هو الأكثر إيهاما بالمحاكاة. (Genette 1972: 187, 188)، وكلما كان المشهد متطورا وأكثر تفصيلا، يبدو السرد أكثر "واقعية". ومن هنا فإن المشاهد الطويلة الغنية بالتفاصيل من مؤشرات الأسلوب الروائى، وأى سرد يكون فيه المشهد هو الشكل الأساسى للحركة، هو سرد ذو طبيعة روائية أو "حكاية" (بتعبير چينيت: ١٩٧٢- ١٩٣).

– حالة: سجن العمر

"سجن العمر" مثال جيد على السيرة الذاتية العربية ذات الإيقاع السردى الكلاسيكى. كثير من المشاهد أو المشاهد الصغيرة يسهم فى بث الحيوية فى الحكاية، بيد أن الحركة الأكثر تكرارا هى "الملخص". الفصل السابع (من ص١٠٨ إلى ١٢٣) يبين لنا ذلك؛ حيث يقوم الراوى "بتلخيص" ثلاث سنوات من الذهاب إلى المدرسة (فى المرحلتين الابتدائية والثانوية). ويروح الفكاهة المعتادة يصور ميله الشديد لقصص وأفلام المغامرات الرخيصة فى مرحلة الشباب، وكيف أن ذلك أدخله فى صراع مع والديه. فيما يلى بيان بالحركات السردية الرئيسية فى ذلك الفصل على نحو تفصيلى:

ملخص١: (ص١٠٨) العام الأخير من المرحلة الابتدائية فى دمنهور: ملخص لنتيجة البطل فى الدراسة ولعلاقته بمدرسيه.

وقفة١: (ص١٠٨، ١٠٩): الطلبة. وصف للمشاركين في امتحان الشهادة الإبتدائية بالاسكندرية.

مشهد١: (ص١٠٩، ١١٠): على محطة القطار. توفيق يغادر دمنهور في قطار شديد الازدحام. يودع والده على المحطة.

ملخص٢. (ص١١٠): في القطار. ملخص الرحلة. "وهكذا سافرت بمفردى فى هذه الدرجة الثالثة. لم أجلس طوال الطريق إلا فوق حقيبتي، وأنا أتلقى شتائم الركاب وقولهم "حاسب يا فندى" كلما مرت بى امرأة حاملة طفلها الذى يبكى ويبول..." لاحظ الملامح "المشهدية" لهذا الجزء، وتفاصيل السلوك والحديث، وهى قصيرة جدا لدرجة أنها لاتجعل من الجزء مشهدا كاملا..

مشهد٢: (ص١١٠، ١١١): فى السينما. بمجرد وصوله، يكتشف البطل أن هناك سينما فيشترى تذكرة. هكذا يعصى تعليمات والده، إذ أنه لم يتوجه مباشرة إلى منزل أقاربه كما أمره.

قطع١: (ص١١١): وقت العرض.

ملخص٣: (ص١١١): السير من السينما إلى منزل أقاربه.

مشهد٣: (ص١١١، ١١٢) عند الأقارب. عندما يصل توفيق إلى منزلهم يكذب عن سبب تأخره فيثير شكوكهم.

قطع٢: (ص١١٢) الأيام الثلاثة الأولى من الامتحان.

ملخص٤: (ص١١٢، ١١٣) الإمتحان الشفهى والنتيجة. هنا يدخل الكاتب فى القصة مباشرة ويكتب ملحقا عن صعوبة المواد التى كان يدرسها وهو طفل فى المدرسة الابتدائية.

قطع٣: (ص١١٣). الفترة من نهاية الامتحان إلى بداية الفصل الدراسى التالى.

ملخص٥: (ص١١٣، ١١٤) العام الدراسى الأول له فى الإسكندرية. معلومات

عن إهماله فى الدراسة، وقراءة قصص المغامرات وقضاء معظم الوقت فى السينما. يرسب فى امتحان آخر العام، ويعاقبه والده على ذلك.

قطع٤: (ص١١٤). الفترة بين السنة الأولى والسنة الثانية فى المرحلة الثانوية.

ملخص٦ (ص١١٤، ١١٥). بداية فصل دراسى جديد وزيارة أخرى للسينما.

مشهد٤: (ص١١٥، ١١٦) الحرمان من دخول المنزل. توفيق يعود إلى المنزل متأخرا. عندما تعرف أمه أنه كان فى السينما لاتسمح له بالدخول.

ملخص٧: (ص١١٦، ١١٧). الليل والصباح. كان عليه أن يبقى فى الشارع إلى وقت متأخر فى الليل إلى أن سمحت له جدته بالدخول. فى الصباح تتشفع له. ويقسم أنه لن يذهب إلى السينما مرة أخرى.

وقفة٢: (ص١١٧، ١١٩). وصف لموقف "توفيق" الجديد الجاد من المدرسة. مدرس محبوب والأدب العربى الذى يدرسه فى ذلك العام. (هذا الجزء بمثابة ملخص للسنة الثانية فى المدرسة؛ حيث إن الوصف هنا يسهم فى تطور القصة).

ملخص٨: (ص١١٩، ١٢٣). زيارة الأعمام. بعض الأقارب الأصغر سنا يحلون ضيوفا على الأسرة فى "الإسكندرية" فى الصيف، ويدعون "توفيق" للانتقال معهم إلى القاهرة فى العام الدراسى التالى، ويتم ترتيب الأمور لذلك. (سرد عن كيف اشترت الأسرة المنزل الذى يعيشون فيه فى الإسكندرية، وهذه القصة المتضمنة هى فى حد ذاتها ملخص تزيد بعض التفاصيل البسيطة من حيويته)

فى "سجن العمر" نجد أن "الملخص" وليس "المشهد" هو الحركة الرئيسية فى السرد، وإذا نظرنا للمشاهد فى الفصل السابع نجدها موجزة ومكثفة، والحقيقة أنها أيضا ملخصة لدرجة كبيرة وتبدو صورا سريعة أكثر منها مشاهد حقيقية، إلا أن الحديث المنقول يسهم فى بنائها حتى وإن كان على نحو متقطع مثلما هو فى (المشهد ٤) عندما كان توفيق ممنوعا من دخول البيت:

"وفتحت لى والدتى شراعة الباب الزجاجية، وأطلت منها دون أن تفتح وسألتنى: "أين كنت؟ طبعا فى السينماتغراف!" فلما حاولت الإنكار طلبت منى إبراز

القروش الخمسة التى تعرف أنها معى. وهنا لم يسعنى إلا الاعتراف بالحقيقة؛ فما كان منها إلا أنها غلقت فى وجهى شراعة الباب وهى تقول: امكث فى الشارع إلى أن يأتى أبوك ويتصرف فى أمرك" (ص١١٥- ١١٦).

فى الاقتباس السابق نجد أن الحديث المنقول الموضوع بين أقواس ممزوج بحديث مرسل "طلبت منى"، وبحديث مروى "فلما حاولت الإنكار"، و"لم يسعنى إلا الاعتراف بالحقيقة". هذا المزج بين أشكال الحديث هو بمثابة مسافة وإضعاف للإيهام التمثيلى. مشهد الابن الموجود فى الشارع والممنوع من دخول البيت هو مشهد ذو إمكانيات درامية، إلا أنه لم يتم تطويره عن طريق الراوى الذى يفضل أن يتابع سرد حكايته من منظوره هو؛ أى أن منظور التلميذ الذى يعاقبه والده ليس هو الذى يحكم الرواية. الضمير التحليلى للشاب الناضج، والذى تعمل ذاكرته كبؤرة تركيز، هو الذى يوازن بين مشاعره ووجهة نظره.

ويمكن أن نخلص إلى أن الوظيفة الرئيسية لهذا المشهد فى هذا الفصل من "سجن العمر" هى تصوير أو بث الحيوية فى الملخص العام الذى يحدث فيه. زمن القصة فى هذا الفصل ثلاث سنوات تقريبا، والمشاهد تصور بعض الأحداث المهمة خلال ذلك الوقت، كما تصور التطور الفكرى والميول العاطفية للصبى "توفيق". الرسالة الرمزية للمشاهد هى أن الولد مضطهد من قبل والديه، وأنه يحاول أن يحرر نفسه.

وفى سرديات أخرى عن الطفولة يمكن أن نجد المشاهد موجزة ومنفصلة، وفى هذا الإطار فإن الإيقاع الكلاسيكى فى السيرة الذاتية العربية ليس روائيا فى حقيقته. خذ مثلا الفصل التاسع من "حياتى" لأحمد أمين (ص٥٧- ٦٩). زمن القصة فى هذا الفصل حوالى عامين، وهو يقدم لنا الشاب فى الرابعة عشرة من عمره عندما يتقدم للدراسة فى الأزهر. عندما يلخص المؤلف/ الراوى انطباعه الأول عن الأزهر نجده يبطئ عملية السرد إلى حد كبير لتصبح عبارة عن مشهد واحد تقريبا. والحقيقة أنه عندما يتذكر سؤالا كان قد وجهه إلى والده، عن بعض التلاميذ الذين كانوا يبيعون الخبز خارج المسجد، نجده يترك والده يجيب بمقطع من ستة أسطر تسبقه كلمة "فقال" متبوعة بعلامة الترقيم (:) (ص٦١). هنا يتساوى زمن القصة وزمن الخطاب،

وهكذا فإن السرد يمثل مشهدا، إلا أن هناك شكًا فى أن يكون الهدف من الاقتباس هو تسجيل الحديث الفعلى للأب. وهناك فى الأدب العربى، كما يقول "سوميخ- So-mekh (24 :1991) . تقليد طويل فى الكلام المنقول على شكل اقتباسات كاملة. وبالرغم من أن تلك الاقتباسات مسبوقة دائما بكلمة "قال" إلا أنها تعتبر بمثابة تعبير عن المواقف والآراء أو تمثيل لها، أى أن الهدف التمثيلى للحوار الذى يميز النثر الحديث ليس موجودا. استخدام "أحمد أمين" للحديث المنقول فى "حياتى" مرتبط بالاستخدام الكلاسيكى للاقتباس. وهو يلجأ إلى هذا الأسلوب بتوسع، وعندما يفعل ذلك يكون التأثير المشهدى ضعيفا.

هذا الجز الذى ناقشناه يعكس لنا ملمحا حديثا: وصف الأزهر ونظام التعليم به مكتوب كتمثيل ملخص للأفكار والانطباعات التى تكونت فى عقل الصبى، وكما يقول "تشاتمان- Chatman" فإن السرديات الحديثة تميل إلى تجنب التوقف بغرض الوصف وتفصل الأسلوب الدرامى التصويرى، وبعبارة أخرى فإن التداخل الموجود بين الشخصيات (كما هو هنا بين الصبى ووالده الذى يوجهه) إنما هو موجود بهدف وصف شيء محدد (هنا هو عالم الأزهر) مما يعفى الراوى من هذا العبء. (تشاتمان- ١٩٧٨: ٧٤)، وبهذا المعنى فإن "حياتى" مكتوبة بشكل روائى أيضا.

وتتباين درجات السرد الروائى إلى حد بعيد فى مجموعة الأعمال التى تتناولها هذه الدراسة؛ حيث نجد أن أعمالا مثل "سجن العمر" و"حياتى"، والتى كتبها جيل أكبر سنا من الكتاب، هى الأعمال الأقل روائية، وهى مصبوبة فى قالب أولى من السيرة الذاتية متأثر بالترجمة التقليدية والسرد التاريخى أكثر مما هو بقواعد الرواية، وهناك أعمال أخرى فى منزلة وسط بين النموذج البيوجرافى والرواية، ومن هذا النوع الأخير "البئر الأولى" لجبرا إبراهيم جبرا.

- حالة: البئر الأولى

فى تقديمه للعمل نجد "جبرا إبراهيم جبرا" يشرح لنا أن قصة طفولة شخص ما لايمكن سردها "إلا بشيء من الحيلة الروائية"(ص١٢)، من هنا فإن نصه يسرد

قصص أحداث غدت مزيجا من الذكرى والحلم، مزيجا من الكثافة الوجودية والغيبوية الشاعرية(٩). (ص١٤) ولكى نأخذ لمحة سريعة عما تعنيه هذه العبارة فى الواقع العملى، سننظر إلى الفصل الثانى عشر(ص١١٣- ١٢٩)، والذى يشبه أمثلتنا السابقة في مضمونه. البطل/ الطفل يبدأ الدراسة فى مدرسة جديدة يجىء وصفها بعد ذلك فى النص مع علاقته بها. فى الأمثلة السابقة من النصوص كانت الغلبة للملخص، أما فى "البئر الأولى" نجد أن الملخص والمشهد يلعبان دورا متساويا فى الإيقاع:

يبدأ الفصل **بملخص** لما حدث ليوسف شقيق جبرا عندما ترك الأول مدرسته نهائيا وكيفية حدوث ذلك، (ص١١٣- ١١٥) والملخص يفيض بالحيوية لتضمنه عدة **مشاهد قصيرة** ولمحات سريعة عن الحياة تصور مشاعر الشخصيات وتفسر سلوكهم هذه المشاهد القصيرة تحتوى على حوارات. بعد ذلك نجد **مشهدا أطول** مكونًا من متتالية من مشاهد أقصر دون تلخيص يقطع ذلك التتابع، يصور لنا الأيام الأولى لجبرا فى المدرسة الوطنية (ص١١٥- ١١٨) السرد بصيغة المفرد، وزمن سردى واحد لما حدث مرة أخرى (چينيت: ١٩٧٢: ١٤٦) والحوار مستخدم بإسهاب. بعد ذلك يوجد **ملخص قصير** يصور "جبرا" فى الطريق إلى أو من المدرسة مرورا بوسط مدينة "بيت لحم" "كل صباح وكل ظهيرة وكل مساء" (ص١١٨، ١١٩)، ثم يدخل السرد فى الشكل التكرارى ليقدم "مرة واحدة ما حدث عدة مرات" (چينيت: ١٩٧٢: ١٤٧، ١٤٨). التكرار هو الذى يميز السرد فى السيرة الذاتية، وخاصة بالنسبة لذكريات الطفولة (ليچون: ١٩٧٥: ١١٤) والهدف الرئيسى لهذا الجزء -على أية حال- هو وصف "ساحة باب الدير". (وكما رأينا فى المثال الذى أخذناه من "حياتى" نجد هنا وصفا للبيئة كما تراها أو تخبرها الشخصية، وهذا أحد أساليب السرد الحديث كما أسلفنا). بعد ذلك يجىء **ملخص قصير** آخر لأول فترة فى المدرسة (ص١١٩) يؤدى إلى **وقفة** حيث يتم وصف التلاميذ والمدرسين والمفتشين بقدر من التفصيل (ص١١٩- ١٢٠)، وبعد ذلك **مشهد** قصير عن عملية تفتيش لاتنسى (ص١٢٠) بعد ذلك يرسم الكاتب -فى **ملخص**- صورة لعامه الأول كتلميذ مع الإهتمام الخاص بغرامه بالشعر العربى القديم وبالجو الوطنى فى المدرسة (ص١١٢- ١٢٦) مع وجود وقفات تقطع

الملخص على فترات منتظمة لوصف المواد الدراسية والمدرسين وأحد الأصدقاء فى المدرسة، وهناك بعض اللمحات المشهدية التى تبعث الحيوية فى النص. وملخص آخر عن نتائجه الممتازة فى الدراسة وعن بداية مرض والده يقدم لنا **المشهد الدرامى** الأخير فى هذا الفصل ويصور لنا شجارا بين "جبرا" ابن العشر سنوات وأسرته: فهو يريد أن يترك المدرسة مثل شقيقه، الأمر الذى يراه الكل عملا مجنونا لو أنه أقدم عليه (١٢٨- ١٢٩).

كانت تلك لوحة بخطوط عريضة لحركة السرد فى ذلك الفصل. يمكن مناقشة التفاصيل دائما، ولكن تظل هناك حقيقة وهى تميز الإيقاع هنا بالتناوب المستمر بين المشهد والملخص، وعليه فإننا يمكن أن نقول - باطمئنان - إن أسلوب السرد فى البئر الأولى يشبه ذلك فى الرواية الواقعية "الكلاسيكية".

هناك نصوص أخرى فى المجموعة التى تتناولها هذه الدراسة يلاحظ أنها أكثر ميلا نحو الشكل الروائى. صحيح أن التناوب بين الملخص والمشهد مستمر فيها مثل النصوص السابقة، إلا أن المشهد يتسع ويطول. فى السيرة الذاتية ذات الطابع التقليدى مثل "سجن العمر" و"حياتى" نجد أن طول المشهد مجرد بضعة أسطر، أما فى نص أكثر خيالا مثل "البئر الأولى" فإنه يغطى صفحة أو صفحتين. وفى السيرة الأكثر روائية نجد أن المشهد قد يستمر إلى خمس أو عشر صفحات. الإيقاع قد يظل تقليديا، لكن السرد يصبح أكثر درامية بسبب المشاهد الطويلة، مثال على ذلك "الوسية" لخليل حسن خليل، وهى عمل يقع فى ضباب المسافة بين الحقيقة والخيال، وربما كان السبب فى ذلك طول المشاهد ذات العبارات المقتبسة، والتى تعتمد فى وجودها على الاختراع أكثر مما هى على الذاكرة، وهناك كذلك أعمال أخرى من النوع نفسه مثل "بقايا صور" و"المستنقع".

- حالة: الخبز الحافى

يرى "تشاتمان" (١٩٧٨: ٧٥) أن المشهد فى الرواية الحديثة يطغى تماما على الملخص لدرجة أنه يطمسه تماما ليصبح هو الحركة الرئيسية فى السرد. "الخبز

الحافى" لمحمد شكرى لايضارعها عمل آخر فى هذا الخصوص. السرد فيها ليس له نظير فى أى من الأعمال الرئيسية التى تتناولها هذه الدراسة، وهو -على وجه التحديد- تصويرى أكثر مما هو تلخيص. فالفصل السابع (ص٨٩- ٩٦) - على سبيل المثال- مكون من خمسة مشاهد لايوجد بينها أجزاء تلخيصية. هناك فقط ملخص موجز فى آخر الفصل بالرغم من أنه يحمل سمات تصويرية أو مشهدية، كما هو الحال فى النص كله[١٠].

فى الفصل التالى نجد أيضا أن المشهد هو الحركة السائدة فى السرد (ص٧٩- ١١٥)، وبالمثل فإن زمن القصة فى الفصلين قصير، ويمكن حسابه بالساعات أو بالأيام، وليس بالأشهر أو السنين كما فى الأمثلة السابقة. (وبالطبع فإن السرعة تقل بدون وجود تلخيص)، كما أن معظم المشاهد مصورة بقليل من الأفعال وقليل من الكلام، لدرجة أنها تبدو هى الأخرى ملخصة على نحو ما. مشاهد "الخبز الحافى" تبدو مبسطة أو مكثفة لدرجة أن المرء يتردد أحيانا فى أن يطلق عليها اسم "مشاهد"، كما أن الأسلوب مجرد من أى زيادات غير ضرورية، نجد المشاهد أيضا مجردة من كل الأفعال أو الأقوال إلا تلك الضرورية جدا. وهكذا نقرأ الحوار وكأنه ملخص حوار، كما أن تمثيل الفعل قد يبدو ملخصا للفعل. وعلى العكس من ذلك، قد يبدو التأثير الحقيقى لهذا "التجريد" شديد القوة، والمخطط التالى يوضح حركة السرد فى الفصل الثامن بشكل عام:

مشهد١: (ص٧٩- ١٠٠) فى المقابر ليلا: "محمد" يهرب مع ولد آخر من الشرطة التى تقوم بحملة للقبض على المشردين. يذهبان إلى المقابر ويتبادلان الحديث قبل أن يناما هناك.

قطع١: (ص١٠٠) قطع متضمن من وقت نوم البطل إلى الساعة الواحدة بعد ظهر اليوم التالى.

ملخص: (سطور قليلة) "محمد" يسير من المقابر إلى الميناء.

مشهد٢: (ص١٠٠- ١٠٢) فى الميناء، بعد الظهيرة مباشرة: "محمد" يبحث عن طعام. يجد سمكة فاسدة. يأكلها ويشعر بمغص شديد (٢أ). أحد الصيادين يلقى

بقطعة خبز فى الماء، يجرى البطل ليلحق بها، لكن دون جدوى (٢ب). يخرج إلى الشاطئ ويتقيأ. (٢أ)

ملخص: (سطور قليلة) "محمد" يخرج إلى الشاطئ ويغتسل.

قطع: (ص١٠٢) قطع واضح يستمر عدة ساعات.

مشهد٣: (ص١٠٢- ١٠٥) بالقرب من محطة السكة الحديد، وقت متأخر بعد الظهر، "محمد" فى حديث مع شخص غريب يعطيه "ساندويتش"، يلخص فى ذهنه تجربة فشله السابقة فى أن يكسب لقمة عيشه بالعمل حمالا.

ملخص: (سطور قليلة): يذهب البطل ليتمشى فتلتقطه سيارة.

مشهد٤: (ص١٠٥- ١٠٧): فى السيارة -مساء- يأخذه السائق إلى مكان مهجور فى المدينة حيث "يلحسه.. يمصه.." والبطل يقبل ذلك مستسلما. السائق يعود بسيارته إلى المدينة، ويدفع له خمسين بيزيتا.

ملخص: (ص١٠٧، ١٠٨) "محمد" يتناول العشاء، يشترى سجائر، ويعود إلى المقابر لينام.

مشهد٥: (ص١٠٨- ١٠٩) فى المقابر -ليلا - البطل يفكر فى معنى الحياة.

قطع٢: (ص١٠٩) قطع متضمن يستمر ليلة واحدة.

ملخص: (ص١٠٩- ١١٠) يستيقظ فى الصباح، يشترى "شبشب"، ويتناول إفطاره.

مشهد٦: (سطور قليلة): فى السوق -صباحا- يحاول نشل امرأة أجنبية ويفشل.

ملخص٦: (ص١١٠- ١١٢) فى الفندق -ليلا- يذهب البطل إلى فندق رخيص، لكنه يخاف السكارى هناك. ينام وسط الحيوانات فى الإسطبل. تبول عليه فرسة فيجرى فى الشارع.

قطع: (ص١١٢) قطع متضمن يستمر بضع دقائق.

مشهد٧: (ص١١٢، ١١٤) فى الشوارع -ليلا- بعض السكارى الآخرين يضايقونه (٧أ) الشرطة توقفه (٧ب) يغسل ثيابه (٧جـ).

قطع: (ص١٤) قطع متضمن يستمر وقتا غير محدد.

مشهد٨: (ص١١٤، ١١٥) على محطة السكة الحديد- ليلا- يبحث عن مكان آمن لينام، ويفكر فى مستقبله ظاهريا، وللوهلة الأولى يبدو الفصل دراميا مليئا بالحركة والإثارة: هل يجد "محمد" الأمان؟ هل يجد الطعام؟ ماذا سيحدث بعد ذلك؟

على المستوى الأعمق، تكشف لنا الحبكة عن حالة أكثر منها عن أى شىء آخر. حالة اليأس والضياع والتعرض للخطر، وذلك كله أمر عادى بالنسبة للبطل. المشهد هو الغالب على النص فى هذا الفصل، والمشاهد مكونة من مشاهد قصيرة متلاحمة فى بعديها الزمانى والمكانى. الأحداث المصورة تقع لأول مرة، ولذلك فإن السرد شخصى وفردى. الملخصات شديدة الإيجاز، وهذا يميز النص ككل. توالى المشاهد يدل على مرور الزمن، المشاهد مفصلة وحية بدرجة أو أخرى، ولكنها -كلها تقريبا- مستقلة عن أى تعليق أو شرح توضيحى من قبل الراوى. الأحداث أشبه بلقطات سريعة مرتبة زمنيا فى ألبوم صور بدون عناوين، الأمر الذى يجعل النص يقرأ قراءة حرة -من ناحية التفسير- على غير ما هو مألوف فى السيرة الذاتية العربية، ولذلك يصنف "ناتج- Natij" (1992) العمل بعد قراءة تعددية له، ضمن سياق الروايات التى تصور حياة المشردين بدلا من تصنيفه ضمن سياق أدب الكتابة الذاتية.

إيقاع السرد فى نص "محمد شكرى" متقطع، الجمل قصيرة، الأسلوب بسيط واللغة سهلة. وفى رأى "صبرى حافظ" (١٩٩٢: ٢٢٣) فإن تلك المواصفات البسيطة وغير البارعة تجعلنا ننسبه إلى الكتابة الإثنوجرافية الوصفية التى تتميز بالحيادية والموضوعية العلمية. "حافظ" يرى الحكاية واقعية بمعنى أنها تصف الأشياء بالطريقة نفسها تقريبا التى قد يتناول بها الموضوع أى نص علمى أو غير أدبى، وبذلك فإن "الخبز الحافى" ليست نصا اجتماعيا واقعيا تقليديا؛ لأن ما يسمى بالواقعية فى الأدب العربى يكون دائما مشوبا بالتكلف والتحيزات الأيديولوجية. من هنا يرى حافظ

أن سيرة "محمد شكرى" سيرة ذاتية حداثية بالفعل، بل إنها تقترب مما يسمى بـ"مابعد الحداثة".

٤- أسلوب الكلام

للمشهد عادة مكونان: فعل واضح قصير فى استمراريته، ومونولوج/ ديالوج قد يكون داخليا أو خارجيا (تشاتمان: ١٩٧٨: ٧٢). ومن هنا فإن القول بأن المشهد يلعب دورا مهما فى كثير من السير الذاتية الخاصة بالطفولة، يكون هو القول نفسه بأن المونولوج/ الديالوج ملمح عام فى السرد. ومثل المشاهد التى تتضمنها، فإن الديالوج أو المنولوج فى النصوص التى تعرض لها هذه الدراسة، قد تتراوح فى الطول بين أسطر قليلة وصفحات كاملة، وكلما كان النص أكثر روائية، نجد أن الديالوج أو المونولوج أكثر طولا، كما أن هناك تنوعا أسلوبيا كبيرا فى الكلام المنقول. أما النصوص التى ندرسها هنا فتعكس ثلاث إستراتيچيات مختلفة (انظر- Elad (33-39 :1994، وسنحاول تقديم نماذج منها هنا دون ادعاء بتغطية موضوع الأسلوب بشكل منهجي. والهدف من هذا الجزء هو مجرد تصوير مدى اتساع السجل.

الإستراتيچية الأسلوبية الأولى: هى تسجيل الكلام بلغة عربية فصحى حديثة تتفق مع تسجيل الأحداث.

الثانية" هى تقديم كل الكلام بالعامية على أن يظل باقى السرد بالفصحى.

والبديل الثالث: هو المزج بين الفصحى والعامية حسب الموقف والشخصيات والأثر الأدبى.

الأسلوب الأول هو الأكثر شيوعا. من بين العشرين سيرة ذاتية التى تتناولها هذه الدراسة نجد أن ستة فقط هى التى لاتسجل الكلام بالفصحى. الأسلوب الثانى نادر. وفى عينة النصوص لدينا نجد أن نصين فقط وهما "اسمع يا رضا" و"أيام الطفولة" يستخدمان العامية فى الديالوج. الأسلوب الثالث وهو استخدام الفصحى والعامية بالتناوب أو المزج بين الاثنتين هو استخدام شائع أيضا، ونجد ذلك فى "عينان على الطريق" و"الخبز الحافى" و"البئر الأولى" و"سطور من حياتى".

وبسبب ازدواجية اللغة العربية، كانت مشكلة كتابة الديالوج أحد هموم كتاب النثر العربى الحديث منذ البداية، وقد درس "سوميخ- Somekh (25-1991) مراحل تطورها ووصف الإستراتيچيات التى تبعت ذلك. ووجد أن استخدام العامية فى الحوار كان هو القاعدة -أكثر منه استثناء- بين كتاب الأدب الواقعى فى مصر فى الأربعينيات والخمسينيات. الأجزاء الثلاثة الأولى من "أيام الطفولة" لإبراهيم عبدالحليم، والتى كتبت فى ما بين ١٩٥٣ و١٩٦٢، تمثل هذا التوجه بوضوح كما تميز تلك الفترة أيضا. "اسمع يا رضا" لأنيس فريحة كتبت فى الخمسينيات كذلك. اللهجة اللبنانية المستخدمة فى الحوار فى هذا العمل لها أثر كبير فى إبراز جانب رئيسى من الهوية والثقافة الوطنية.

وفي دراسته التى ذكرناها سابقا، يولى "سوميخ" اهتماما خاصا لقضية الفصحى الأشبه بالعامية أو "العامية الكامنة" كما يسميها، وهذا التنوع فى لغة الحوار يستخدمه كثير من الكتاب العرب البارزين كخيار "ثالث" بين اللغة المعيارية المكتوبة والعامية التى يتحدث بها الناس. (سوميخ: ١٩٩١: ٢٦- ٢٩). وكما قلنا من قبل، فإن هذه الدراسة لاتهدف إلى تحليل كامل للاختلافات الأسلوبية فى الحوار فى النصوص التى نتناولها، وعليه فإنها لاتقدم وصفا كاملا لعملية المزج بين الفصحى والعامية، إلا أنها تكشف عن أن الفصحى ذات الصبغة العامية موجودة. "البئر الأولى" حالة دالة على ذلك: إذ يقول أحد أصدقاء البطل مثلا: "أزعلان أنت على مجموعة من الأوراق من كتاب عتيق؟ مش فاهم!" (ص١٤٣).

بعض الكلمات فى هذه العبارة إما أنها شبه عامية أو عامية تماما (زعلان- مش فاهم) لكن ألف الاستفهام فى "أزعلان" فصحى، وعندما يجيب البطل فى الجملة التالية: "من يقذف أوراقا كهذه للخنازير طبعا لن يفهم". بعد ذلك ترتفع اللغة عن مستوى العامية، إلا أننا نجد الصبى "جبرا" الذى توضع العربية الأدبية فى فمه فى هذه المرحلة، والذى يتكلم أحيانا مستخدما أفعالا بصيغة المثنى "عيناى يضايقاننى جدا" (ص٨٦)، نجده يستخدم العامية تماما فى مواضع أخرى[11]. فى تلك الحوارات وفى غيرها فى أجزاء كثيرة نجد العامية مستخدمة لإضفاء "الطابع المحلى" وتقديم الحياة الفلسطينية والناس على نحو واقعى مألوف[12]، وهذا مثال آخر على المزج بين الفصحى والعامية فى النص نفسه:

- ستى، أريد أن أشترى دفترا وقلما.

- دفترا وقلما...؟ ليش؟

وهنا نجد كلمات مثل "ستى" و"ليش" بجوار "أريد أن" لصنع حوار واقعى كما يدور فى الحياة، وذلك دون أن يتخلى الكاتب عن انحيازه الأساسى للفصحى.

وإذا نظرنا إلى "الخبز الحافى" وتأملنا الفصل الثامن الذى سبق أن تناولناه بالتفصيل، فسنجد هناك مشهدا يتكون من حوار ممتد على أربع صفحات (من ٩٧-١٠٠) يضم حوارات قصيرة أخرى بشكل يجعل المشهد هو الحركة السردية السائدة، كما سبق أن أوضحنا. فى كل تلك الحوارات التى تميز النص نجد الأقوال موجودة بالفصحى. الفصحى هنا تترك أثرا سلبيا: فالبطل المراهق الأمى لم يكن يعرف الفصحى آنذاك، ولا الشخصيات التى يتعامل معها كانت تستخدم تلك اللغة فى الحديث معه. ومن هنا فإن الراوى يتدخل فى الحديث المنقول فى النص، ويتبدى ذلك فى تركيب الجمل والعبارات. ويلجأ "محمد شكرى" أحيانا ليجعل شخصيات الفصل تتحدث بالعامية المغربية (ص١١٠، ١١١، ١١٢) ربما ليهرب من افتقاد الواقعية فى عملية النقل، لكن استخدام العامية لايستمر. الشخصيات التى توضع فى أفواهها ذلك الحوار العامى هم جماعة سكارى من الرعاع الذين يبدو استخدامهم لتلك اللغة البذيئة تأكيدا لبذاءتهم بشكل عام. على أن "محمد شكرى" يستخدم العامية المغربية فى الأساس مع كلمات إسبانية وتعبيرات بربرية (نسبة إلى لغة البربر) فى حواراته لكى يحدث تأثيرا واقعيا يقصد به تأكيد صدق الشخصيات التى يقدمها.

معدل استخدام الفصحى أكبر من معدل استخدام العامية فى الحوار فى "الخبز الحافى"، بينما نجد العكس فى "سطور من حياتى"؛ حيث يلعب الحديث العامى دورا أكثر وضوحا. وبالرغم من أن "سطور من حياتى" مكتوبة فى شكل بيوجرافى تقليدى وبقصد تسجيلى واضح، إلا أنها مليئة بالحوار الذى يعطى القصة نسيجا دراميا. وإلى جانب هذه الوظيفة الدرامية الأساسية للحوار، فإنه يوازن الميل التأريخى للسرد، كما أن الحوار يعزز "أدبية" النص كوسيلة فنية تميز الأدب الإبداعى لكن إستراتيجية "محمد قرة على" لنقل حديث شخصيته ليست متماسكه، وكما رأينا

فى "البئر الأولى" فإن الولد/ البطل والشخصيات الآخرى يتحدثون الفصحى أحيانا والعامية أحيانا أخرى، وقد ينتقلون - بشكل عشوائى - من شكل لغوى إلى شكل آخر من صفحة إلى أخرى. (ص٧٤، ٧٥).

فى "عينان على الطريق" أيضا، نجد الشخصيات تتنقل بين العربية العامية والعربية الأدبية. فى هذا العمل تسود العامية لغة الحوار، وعلى نحو يدل على أنه لاتوجد صيغة بسيطة أو عامة للقدر المسموح به من الحديث بالعامية فى النص. وباستثناء "الخبز الحافى"، نذكر أن الأعمال التى يوجد بها مزج فى الحوار بين العامية والفصحى كلها مكتوبة فى ثمانينيات القرن العشرين. استخدامها المتحرر للمستويات المختلفة للغة فى النص نفسه، قد يكون دليلا على توجه أكثر استرخاء فى المجتمع الأدبى العربى خلال العقود القليلة الأخيرة فيما يخص مشكلة ازدواجية اللغة.

٥- استخدام الصوت

تصف لنا بداية الجزء الأول من "الأيام" شيئين: مشكلة الرجل مع ذاكرته "لايذكر"، وأول ضوء للوعى يلمع فى عقل الطفل الذى كانه. الفصل الأول مكون من مجموعة أحداث قصيرة (ص٣-١٠: جـ١)

(١) الولد يخرج إلى السياج أمام المنزل، ولايستطيع الراوى أن يتذكر متى كان ذلك.

(٢) الولد يخرج إلى السياج فى المساء، وبعد فترة - وعلى غير رغبة منه - تضعه أخته الكبرى فى السرير لينام.

(٣) الولد يستيقظ فى منتصف الليل، ويتخيل وهو راقد كل أنواع "العفاريت" التى تسكن المنزل.

(٤) الولد يستيقظ فى الصباح مع بقية أفراد الأسرة.

تلك الأجزاء أو الأحداث القصيرة مثل معظمها فى "الأيام" (الجزء الأول) ليست أحداثا درامية، وإنما هى تروى بسبب طبيعتها النمطية ليس إلا. إنها تسرد ما

كان يحدث عادة[١٤]. وهكذا فهى تعطينا مثالا آخر على التكرار الذى يميز الحكايات الأوتوبيوجرافية عن الطفولة، لكن ما يهمنا فى هذا الجزء هو استخدامه للأصوات.

أولا. فهى على وجه التحديد ليست التجربة الأصلية التى تقدم لنا فى هذه المشاهد، وإنما أثرها فى ذاكرة شخصية ناضجة. وهكذا يمكن أن نقول إن الحكاية مركزة من خلاله (هو بؤرتها) وما نشارك فيه هو وجهة نظره. من ناحية أخرى فإن ما يقوله "چينيت" (١٩٧٢: ١٨٨) عن "البحث عن الزمن المفقود" لمارسيل بروست، يمكن كذلك أن يقال عن "الأيام"، وهو أن ذلك الأثر الذى يجىء متأخرا، والبعيد، وغير المباشر، ذلك الأثر هو الحضور ذاته. وبالرغم من أن الحكاية تتسم بتدخل كبير من الذاكرة، إلا أنها تتسم أيضا بالمباشرة الشديدة، درجة الإيهام تقل، فيرى القارئ العالم بعينى "الولد"، ومن هنا يصبح صحيحا بالدرجة نفسها أن نقول إن الشخصية هى بؤرة الحكاية.

هناك أيضا صوت الراوى المضمر، والذى سوف يظهر فى النص فيما بعد فى صورة الشخص الأول (ضمير المتكلم) ومن ثم يصبح واضحا. (ص٧٩، ١٠٩، ١٢٢، ١٤٤، ١٤٥– ١٥٢). صوته يمتزج فى البداية بصوت الـ"هو" الذى لايتذكر ذاته البديلة، والتى تتشكل ذكرياتها الشاحبة فى تدفق الخبرة الداخلية للبطل. الأثر هنا يشبه ما يحدث فى أسلوب السرد الروائى الذى يسميه "سوميخ": "الخطاب المشترك" (١٩٩١: ٣٢)؛ حيث يمتزج صوت الراوى بصوت الشخصية (أو الشخصيات). ومن المثير أن نجد "سوميخ" (١٩٩١– ٣١، ٣٣) عندما يناقش فنيات الخطاب المشترك وأصداءها الأسلوبية فى النثر العربى الحديث، يأخذ مثاله التوضيحى من عمل سردى يعكس مشاعر وأفكار طفل قروى، كلاهما (مكان وموضوع المثال) والخوف من "العفاريت" ليلا من الأشياء التى تميز السيرة الذاتية أيضا.

الأساليب الفنية الحديثة نفسها، والتى يطغى فيها الحديث الداخلى وتداعيات الشخصيات على حديث وتداعيات الراوى، تبدو واضحة فى كثير من الأعمال التى نتناولها فى هذه الدراسة، كما نجد تجربة باكرة فى أسلوب يشبه تيار الوعى فى "أيام الطفولة" لإبراهيم عبدالحليم، وهناك فصل مهم يدل على ذلك فى هذا العمل،

وهو الفصل السادس من الجزء الثانى (أيام الربيع) الذى كتب فى أوائل الستينيات (من القرن العشرين). يمتد الفصل على مساحة ثلاث صفحات ونصف الصفحة، ولكنه عبارة عن جملة واحدة (!) تصف اغتراب البطل المراهق. (ص١٣١– ١٣٤)، وتضم الجملة عشر عبارات طويلة جدا مقدمة ومربوطة بـ"مثلما" متبوعة بافعال مثل "رأى" و"سمع" و"ظهر" و"تطلع" و"فكر" أو "حس". العبارة الأولى تبدأ بـ"مثلما ترى الناس"، ثم تنتهى الجملة كلها بعد ثلاث صفحات بالعبارة الرئيسية:

"... هكذا كنت أحس كلما خلوت إلى نفسى وأخذت أفكر وأحلم فى الماضى والحاضر والأيام المقبلة التى سأحياها". هذه الجملة تقدم رؤية شبه حلمية طويلة للوحدة الوجودية بين الناس والتألم لمعاناة الفقراء والذعر من الغرق فى قلق الفرد الخاص والخوف من الموت واليأس من مفاجآت الوجود الإنسانى. الاستعارات والكنايات مربوطة بأدوات مثل "و" و"ف" و"أن" و"كأن" مع تكرار أفعال بعينها. والهدف من حشد تلك الأفكار والمشاعر فى جملة واحدة طويلة، من المفترض أن يكون لتصوير التدفق الحر لأفكار البطل، وهنا نجد ملمحا روائيا مهما وهو اللعب بالصوت فى هذه المحاولة. الجملة تبدأ على لسان الشخص الثانى (مثلما ترى الناس)، لكن بعد ١٧سطرا يستمر السرد على لسان الشخص الثالث (كما يشعر الإنسان بالضبط)،وبعد ذلك يتضح أن ذلك "الإنسان" المجهول يتطابق مع البطل؛ لأن أفكاره وذكرياته هى عن تلك الأحداث التى سبق السرد عنها فى الجزء الافتتاحى من العمل. الجملة تستمر على لسان الشخص الثالث إلى أن تقترب من النهاية ثم تعود على لسان الشخص الثانى، وأخيرا يتحمل صوت الراوى (الشخص الأول) الذى كان مختفيا حتى الآن، مسئولية القول بأكمله. تأثير هذا اللعب بالصوت على القارئ هو أنه يترك عنده انطباعا أكثر مباشرة عن التجربة الداخلية للبطل، عنه فى السرد التقليدى.

ويرى "أوليفريوس– Oliverius" (1993: 164) أن رواية عبدالحليم "الطريق" – ١٩٧؟– كانت بمثابة مرحلة جديدة فى تطوير المؤلف لأسلوبه الأدبى الفنى، ويعتمد "أوليفريوس" فى هذا الرأى على أسلوب السرد الأشبه بتيار الوعى. وتوضح دراستنا هذه أن عبدالحليم كان قد جرب هذا الأسلوب قبل نشر "الطريق" بعشر سنوات. وفى

الجزء الثالث من سيرته الذاتية "أرض الوطن" يصور فى أحد المشاهد الأفكار المضطربة لبطله المراهق الذى يقضى معظم ليله مستيقظا يفكر فى مستقبله (ص١٦١- ١٦٢). هنا نجد الكاتب يترك صوت الراوى (الشخص الأول) يمتزج بالصوت الداخلى للصبى الذى يطغى "مونولوجه الداخلى" على ذلك الجزء بأكمله[١٥]. لكن اللغة تمثل مشكلة. صوت من ذلك الذى نسمعه فى بداية المونولوج:

"من أنا؟ ماذا أريد؟ ماذا أحب؟ ماذا أكره؟ لماذا أرفض أن أعيش كما يعيش غيرى؟ لقد أعطتنى الحياة أشياء كثيرة لم تتحها لغيرى من أبناء الفقراء وممن هم أحسن حالا منا. أنا الآن فى المدرسة الثانوية وأولا أعمامى وخيلانى كلهم يحملون الفئوس فى الحقول، والسعيد الحظ منهم هو الذى تمكن من أن يكمل المرحلة الابتدائية ويلتحق بالمدرسة الصناعية" (ص١٦١).

عند القراءة الأولى يبدو ذلك الجزء إقتباسا يعبر عن أفكار البطل.... أو كأنه حديث صامت. وإذا كان الأمر كذلك فإننا نستمع إذن إلى صوت واحد. بيد أنه لا وجود لعلامات تنصيص. وفى بقية النص عندما يقول الصبى شيئا بصوت عال، فإننا نجده منقولا بالعامية المصرية دائما. والآن.. إذا كان يتكلم بالعامية، فلابد إذن أنه يفكر بالعامية، ولكن ذلك لايحدث. صوته "الداخلى" مقدم بالفصحى، وصوته "الخارجى" بالعامية. نستنتج من ذلك أن اللغة العربية تمثل صعوبة، وبخاصة للكاتب الذى يريد أن يحدث تأثيرا واقعيا فى سرده عن طريق استخدام أساليب فنية حديثة.

وأخيرا فإننا فى الأمثلة المأخوذة من "أيام الطفولة" قد نلحظ ذلك التكرار كملمح أسلوبى كما هو فى أعمال أخرى كثيرة فى مجموعة النصوص التى نتناولها بالبحث هنا. (الأيام - إسمع يا رضا - الخبز الحافى)، وقد يكون تكرار كلمات أو عبارات أو صور أو ذلك كله. التكرار أيضا ملمح أسلوبى فى السرد يدل على "الأدبية" فى النص.

"الخبز الحافى" أيضا عمل يظهر فيه استخدام أساليب السرد الحديثة، صوت الراوى الضمنى يمتزج غالبا بصوت شخصية الصبى، ونادرا ما يظهر صوت الراوى صراحة لكى يعبر عن تأمل أو تحليل أو وصف أو تقويم. النكهة الحداثية للعمل تنبع

أيضا من استخدام الكاتب للزمن المضارع لكى يسجل أحداثا وقعت فى الماضى. الحاضر التاريخى مستخدم فى بداية النص يبدأ هكذا

"أبكى موت خالى والأطفال من حولى. يبكى بعضهم معى. لم أعد أبكى فقط عندما يضربنى أحد أو أفقد شيئا. أرى الناس أيضا يبكون. المجاعة فى الريف. القحط والحرب"(ص٩).

هذا الأسلوب يعد تطورا حديثا فى النثر العربى، وكان قد تم استخدامه -على استحياء- بواسطة بعض الروائيين فى خمسينيات وستينيات القرن العشرين. لكنه تكرس بعد أن استخدمه "نجيب محفوظ" فى روايته القصيرة "حكايات حارتنا" وهى شبه سيرة ذاتية، كما يقول "سوميخ" (١٩٩١: ٣٢- ٣٤)(١٦)، وفى هذا السياق، يكون استخدام محمد شكرى لذلك الأسلوب فى السرد استخداما أصيلا ومبتكرا.

٦- الوصف التفصيلى

هناك علامة أخرى على الطبيعة الروائية للسيرة الذاتية العربية الخاصة بالطفولة، وهى الاستخدام المتكرر للوصف التفصيلى. ومرة أخرى كما يقول "چينيت" (١٩٧٢: ١٨٦) فإن محاكاة الواقع فى الرواية تعنى التفاصيل غير المفيدة والوصف غير الضرورى وهو يقصد بذلك أن الهدف من ملء السرد بالتفاصيل هو إحداث تأثير واقعى، وتلك هى وظيفتها الوحيدة فى القصة، ومن هنا يمكن التعرف على الشكل الروائى بالإسهاب فى التفاصيل الوصفية.

هنا مثال على ذلك فى الفصل الثانى عشر- الذى سبق مناقشته- من "البئر الأولى" لجبرا إبراهيم جبرا. الجزء يصور المسيرة اليومية للطفل إلى المدرسة، ويمكن أن نقول إن الوظيفة الرئيسية للكلمات أو العبارات التى يوجد تحتها خط فى النص التالى هى إعطاء شكلا للسرد يجعله يشبه الواقع:

"وفى القسم القريب من مبنى البلدية **الذى كانت تظلله شجرة صنوبر عملاقة،** كانت هناك مطاعم **ومقاه لاتخلو أبدا من الجلساء** أشهرها "مطعم أبو زكى"، الذى كانت ميزته أن صاحبه الضحوك البدين أبو زكى **المشغول دائما بدق الحمص المدمس** بباب المطعم **العريض**".

وهكذا فإن السرد كلما أخذ شكلا أكثر روائية، أصبح أكثر امتلاء بالوصف التفصيلى كما رأينا. مثال آخر على السيرة الذاتية التى تسهب فى الوصف التفصيلى تجده فى "بقايا صور لحنا مينه. الأسلوب شعرى فى معظمه ومليء بالصور البلاغية التى من الصعب ترجمتها. وهو يخص أشخاصا أو أشياء محددة أو مفاهيم مجردة. هنا مثال على النوع الأخير: "إن ومضة الاسترجاع لسنوات الضياع تلك، تشع برقا فى النفس ومثله تنطفئ. والشعلات الوامضة تنير السراديب العتيقة للعين التى تتلفت. تنيرها كومض فى انسيابه الخاطف فوق بيوت كانت بيوتا. عدسة الذاكرة عين سمكة تحت الماء فى وقت النوء. مصباح السيارة يبرز نورا أصفر لاختراق الضباب، وفى الضباب تتخايل صور الماضى التى أتى عليها الزمن. لكن صورتين من بينها تتأبيان عليه، تقهران العدم وتطلان بكل ألقهما". (ص٢٩٥)

وبينما نتأمل أسلوب هذا الاقتباس الذى يظهر عند نهاية الكتاب تقريبا، سنلاحظ كذلك أنه -من ناحية مضمونه- يخاطب الموضوع التقليدى للذاكرة والتذكر. عبارة "ومضة الاسترجاع" هذه نجدها هناك فى بداية الحكاية (ص٥٦- ٥٧) الأمر الذى يؤكد ما نقول فى "بقايا صور" هناك فى غالب الأمر تطابق يتنامى بين المراحل العاطفية للشخصيات ووصف الطقس والجو الريفى المحيط والسحب السوداء والريح المصفرة والمطر المنهمر والحقول الجرداء والحياة النباتية الذاوية التى تعكس حالات الخوف والحرمان والأسف. (٨٣، ٨٩، ١٠١، ١٣٦، ١٩٣، ١٩٥، ٢٠١، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٧٧، ٣١٠، ٣٤٦، ٣٤٨، ٢٤) وفى الجانب الآخر -من المنظور العاطفى- نجد ضوء الشمس والطيور المغردة وهى ترمز للسعادة وللحرية. والأسلوب هنا حافل بالشعر الرومانسى وبالنثر الرومانسى، وهو مثل الحوار واللعب بالأصوات والتكرار... علامة على "أدبية" النص.

هوامش الفصل السابع

(١) نشرت "الأيام" مسلسلة فى "الهلال" ١٩٢٦- ١٩٢٧ وصدرت فى كتاب فى ١٩٢٩ وبالنسبة لـ"زينب" كأول رواية عربية "حقيقية" أنظر (Allen. 1994: 190) و(Elad 1994: 72).

(٢) فى أوروبا أيضا كانت الرواية كذلك نموذجا للسيرة الذاتية كما كانت بالنسبة للسيرة العادية (Lejeune 1989: 37).

(٣) يستخدم سوميخ مصطلح. الترجمة الذاتية الفنية/ السيرة الذاتية الفنية (١٩٩١. ٤) وكذلك عبدالدايم (١٩٧٥: ٦٢) وفهمى (١٩٧٠: ٢٧٠، ٣٢٠) كما يصف عباس (١٩٥٦: ١٥١) "الأيام" بأنها سيرى ذاتية فنية أدبية.

(٤) المجموعة بعنوان "الأعاصير" (ساوباولو ١٩٣٣)، القروى (رشيد سليم الخورى) هو أحد شعراء المهجر وكان أحد الشعراء العرب الأوائل الذين اعتبروا تجربة المعاناة الشخصية دافعا لكتابة "الشعر الملتزم". للمزيد عن شعر المقاومة الحديث فى الجنوب اللبنانى، أنظر "Moubadder" (١٩٩٤).

(٥) أنا هنا أعتبر "الأيام" بجزئيها الأول والثانى سيرة ذاتية واحدة، وكذلك "بقايا صور" و"المستنقع".

(٦) للمزيد انظر "خطاب الحكاية"- جينيت: ١٩٧٢: ١٩١-١٩٣.

(٧) للمزيد عن وجهة النظر أو "التبئير" أنظر المصدر السابق.

(٨) يضيف تشاتمان (١٩٧٨: ٦٨، ٧٢، ٧٣) حركة خامسة وهى الإمتداد أو التوسع حيث يكون زمن السرد أطول من زمن القصة وعندما تصبح الفكرة السريعة أطول فى السرد المكتوب. هذه الحركة ليست جوهرية مثل الحركات الأربع السابقة ولذا فقد أسقطتها من هذا التحليل.

(٩) "أحداث غدت مزيجا من الذكرى والحلم، مزيجا من الكثافة الوجودية والغيبوبة الشاعرية".

(١٠) الملخص المكون من ١٢سطرا (ص٩٥- ٩٦) يصف كيف يحاول "محمد" ذو الستة عشر عاما أن يذهب لينام فى ساحة مفتوحة ولكنه يتعرض للسرقة. واضح أن زمن الخطاب أقصر منه فى القصة المنقولة، لكن السرد يظل بطيئا فى تفاصيله لكى يترك انطباعا مشهديا.

(١١) حوار الطفل "جبرا" مع سائق التاكسى (ص٩٩- ١٠٠) مثال آخر أكثر توضيحا.

(١٢) انظر جينيت (١٩٧٢: ٢٠٢).

(١٣) ينتقد "جاد- Jad (1983: 355) المزج الاعتباطى بين الفصحى والعامية فى الحوار ويرى أنه لا يمكن الدفاع عنه. ويتخذ مثالا على ذلك رواية "دم ابن يعقوب" (١٩٦٧) لشوقى عبدالحكيم.

(١٤) استثناء مهم لسيادة التكرار "مشاهد الموت الدرامية فى الفصل الثامن عشر والتى توضح كيف حرمت الأمراض البطل من أخت وأخ

(١٥) حسب تصنيف "چينيت"، هذا الجزء أقرب إلى "الكلام الحر غير المباشر" منه إلى "المونولوج الداخلى".

الفصل الثامن

أوطان متخيلة

في مقال له بعنوان "أوطان متخيلة" يقدم الكاتب "سلمان رشدى" وصفا مهما لروايته "أطفال منتصف الليل" (١٩٨١) وعلاقة ذلك النص بذكريات طفولته في "بومباى". ربما كان صحيحا اعتبار الماضى وطنا هاجرنا كلنا منه، وأن يكون فقدانه أو ضياعه جزءا من إنسانيتنا المشتركة كما يتصور "رشدى"، بيد أن الكُتّاب الذين يعيشون مثله في المنفى قد يمرون بتجربة الفقد هذه أكثر من سواهم، لكن حتى أولئك الكتاب الذين يؤرقهم الشعور بالفقد والدافع إلى استعادة ما ضاع، إذا قرروا أن ينظروا وراءهم فلن يكونوا قادرين على استعادة الشيء الذى فقدوه بالتحديد، لكنهم سوف يصنعون خيالا بديلا، ليس مدنا وقرى حقيقية، وإنما مدن وقرى غير مرئية وأوطان متخيلة كما صنع "هندا متخيلة" في روايته (رشدى: ١٩٩١: ص١٠، ١٢).

كُتَّابُ السيرة الذاتية العرب، يصنعون أيضا "أوطانا متخيلة" في نصوصهم على نحو مشابه. كُتَّاب من القرى، وكُتَّاب من المدن، حتى الكُتَّاب الذين شبوا مقتلعين من أماكنهم الأصلية على نحو أو آخر، كلهم يعودون بالخيال لاستعادة "قارة الطفولة الغريبة" على حد تعبير "كوهن– Kuhn"(65 :1982) . السرد عن الأماكن شديد الأهمية في أعمالهم، كما أن النظرية الأدبية تقول لنا إن الأماكن تحظى بذلك الاهتمام الشديد في بنية النص المتخيل، وربما كان ذلك كذلك لأن مكان القصة قد يكون تعبيرا رمزيا عن الشخصية، "وطن المرء امتداد لذاته، إذا وصفته فإنما أنت تصف المرء نفسه" (ويليك و وارن ١٩٦٢: ٢٢١) وبالتناظر مع ذلك نجد أن وصف الكاتب للأماكن التى نشأ فيها يقرأ عادة كمحاولة لوصف نفسه، أو كنوع من التعادل الرمزى بين الشخصية وبيئتها. في تقديمه لـ"البئر الأولى" يصف "جبرا إبراهيم جبرا" – على نحو بليغ – تلك العلاقة الوثيقة بين شخصية الطفل (جبرا) والبيئة التى تمثل تلك البئر الأولى: "وهى طبعا جزء من محيطها: إنها بعض تلك البيوت والأشجار والوديان والتلال، بعض الشموس والأمطار والوجوه والأصوات التى بها تحيا، وبها تكتشف القيم والأخلاق وتكتشف الجمال والقبح والفرح والبؤس جميعا.

ولعلنى عن قصد أو غير قصد، جعلت من الذات والمحيط أحيانا موضوعين متبادلين، فى الواحد انعكاس للآخر، بل وتجسيد رمزى له أحيانا" (ص١٣).

العلاقة الوثيقة بين الطفل والبيئة التى نشأ فيها هى موضوع بارز فى كثير من النصوص التى نتناولها فى هذه الدراسة، وهى أوضح ما تكون فى "البئر الأولى"، لكن الوضوح له معان مختلفة فى نصوص مختلفة، تنتمى لبلاد ومراحل تاريخية مختلفة. ومع ذلك تظل صيغة معادلة السرد كما هى: فنحن - على أحد المستويات - نقرأ البيئة كتجسيد رمزى لشخصية الطفل، وعلى مستوى آخر نقرأها "كمكان للعقل"؛ فهى تمثل لنا تقدم ذات المؤلف الناضجة، وذلك من خلال التفكير والأيديولوچيا ورؤية العالم من وجهة نظر الراوى، لكن النتيجة تختلف اختلافا بينا على ضوء القيم الموجودة فى المعادلة؛ فالموضوع قد يكون أداة للنقد الاجتماعى أو للنزعة الوطنية مثلا، وهدف هذا الفصل من الدراسة هو استكشاف تنوع الصور والرسائل الناجمة عن ذلك. العرض يتم بتسلسل زمنى، وينتمى للتوجهات المعاصرة فى النثر العربى بشكل عام، وتتناول المناقشة "٩" أعمال هى:

من مصـر: الأيام- طفل من القرية- أيام الطفولة- عينان على الطريق- لمحات من حياتى.

من لبـنان: اسمع يا رضا- سبعون.

من فلسطين: البئر الأولى.

من المـغرب: فى الطفولة.

١- الصور القديمة

القرية هى المكان الأكثر أهمية ووجودا بالنسبة لتجربة الطفولة فى الأعمال التى تتناولها هذه الدراسة. وفى كثير من النصوص هى الموضوع الرئيسى للسرد (فهى توصف من خلال سكانها وظروف المعيشة بها ومؤسساتها وتقاليدها وثقافتها الأخلاقية وطبيعتها ..إلخ)، والغرام باستكشاف عالم الريف يبين لنا أن القرية العربية

التقليدية قد تم تقديمها -وما زالت تقدم- كهوية جماعية قوية[1]: فهى من ناحية قد زودت كتابنا بروح انتماء قوية، ومن ناحية أخرى لم يكن من السهل مغادرتها أو التمرد عليها. وبالنسبة لعدد كبير من الكتاب ما زالت حياة القرية تثير مشاعر مختلفة تنعكس فى نصوصهم كمزيج من الأحكام النقدية والإهتمام الإثنوجرافى.

"طه حسين" فى "الأيام" يعبر عن توجهات متناقضة إزاء مكان نشأته فى قرية "عزبة الكيلو" بالقرب من "مغاغة" فى صعيد مصر. هوية القرية مرتبطة ارتباطا حميما بشخصية "صاحبنا". الصبى "طه" هو نتاج بيئته وإيقاعها الاجتماعى وثقافتها، ولكنه فى الوقت نفسه معارض لها، ويصبو لأن يتحرر من قيودها. وفى كلتا الحالتين، يلعب الناس والعادات والتقاليد فى القرية دورا مهما فى تطور القصة. ومن خلال بانوراما القرية التى تشغل الجزء الأول من السيرة الذاتية نقف على تطور وعى الطفل التدريجى بنفسه وبعالمه.

فى الجزء الثانى، والقاهرة هى المكان، نتعرف على صراع الهوية الذى يعانى منه الصبى، وهو كصراع بين القرية والمدينة، موضوع نمطى فى الأدب المصرى الحديث[2]. هنا نجد القرية مرتبطة بجذور عاطفية وأمان مادى وحميمية اجتماعية، بينما تعنى حياة المدينة تقطع الجذور والعزلة الاجتماعية وعدم الشعور بالأمان (ف. مالطى دوجلاس: ١٩٨٨: ٣٤)، إلا أن القرية تعنى فى الوقت نفسه الجهل والتخلف، بينما المدينة هى رمز للمعرفة والتقدم. فى الصراع بين هاتين الهويتين، الريفية والحضرية، تنتصر الثانية، ويمكن قراءة السيرة الذاتية لطه حسين كصورة لعالم قديم فى سبيله إلى الاختفاء، وعالم جديد يولد. هو العالم الثورى للقرن العشرين كما يقول عبدالقادر (١٩٨٩: ٤٢). الدلالة الزمنية للعنوان هى "الأيام"، ولكنها تعنى أيضا "الزمن" و"العصر"، وتحمل رسالة مشابهة[3].

العمل الآخر الذى يبدو مبشرا بالتغير التاريخى هو "طفل من القرية". العنوان ذاته يعبر عن الصلة الوثيقة التى يشعر بها كاتب السيرة الذاتية "سيد قطب" (١٩٠٦- ١٩٦٦) بين ذاته ومكان نشأته، وهذه السيرة الذاتية تعتبر وثيقة ذات قيمة تاريخية كبيرة على ضوء المكانة السياسية للكاتب، ومن هنا كان استخدامها دائما

كمصدر أولى لطلاب الحركات السياسية الإسلامية[٤]، إلا أن "سيد قطب" تحول إلى أفكار "الإخوان المسلمين" عام ١٩٥١ أى بعد خمس سنوات من صدور سيرته الذاتية (كيبل: ١٩٨٥: ٤١). قبل ١٩٥١ كان الكاتب مدرسا وأديبا، ومن هنا فإن العمل لا يحتوى على أى إثارة سياسية مباشرة[٥] وفى تسلسل النتاج الأبى للمؤلف فإن هذا العمل ظهر بين "الأطياف الأربعة" (١٩٤٥) وهى رواية أوتوبيوجرافية كتبها بالاشتراك مع شقيقه "محمد" وشقيقتيه "حميدة" و"أمينة"، وكتاب "أشواك"، وهى رواية رومانسية ذات مضمون أوتوبيوجرافى أيضا. (كيبل ١٩٨٥: ٤٠، ٦٨، ٦٩)[٦].

فى تاريخ النثر العربى الحديث تعتبر "طفل من القرية" محاولة باكرة لتقديم صورة من الداخل للقرية المصرية، وقد ينظر إليها البعض كإرهاص بالرواية المصرية التى ستجىء بعد ذلك لتتخذ من القرية مضمونا مع تركيز وصفى واقعى وأمين مثل "الأرض" لعبد الرحمن الشرقاوى (١٩٢٠-١٩٨٧) أو "أيام الإنسان السبعة" (١٩٦٩) لعبد الحكيم قاسم (١٩٣٥-١٩٩٠)، ولأن النغمة الرئيسية فى "طفل من القرية" هى نقد الأحوال الاجتماعية الريفية فإن العمل يمثل قطيعة باكرة مع الميل نحو إضفاء المثالية على الحياة الريفية، والذى كان سائدا فى معظم الكتابات الإبداعية المصرية الأولى عن الريف.

الكاتب الراوى متعاطف مع الفلاحين، ويسخر بشدة من موظفى الإدارة ومن المسئولين فى المدينة الذين يحكمونهم دون أن يكون لديهم أى درجة من الفهم لهم أو التعاطف معهم. أهل الريف وممثلو السلطة، وهو الموضوع نفسه الذى كان قد تم التعرض له فى رواية "توفيق الحكيم" المعروفة "يوميات نائب فى الأرياف" (١٩٣٧)[٦] (كيلپاتريك ١٠٧٤ أ ص١٦٣، ١٦٤ - ستاركى ١٩٨٧: ص ١٤٠، ١٥٣ - أوستل ١٩٩١ ص ١١٣ وبدوى ١٩٩٣ ص١٢١، ١٢٢) لكن فى "طفل من القرية" فإن الصدام بين عوالم مختلفة، الريف والمدينة، مقدم من منظور أهل القرية، البطل هنا صبى "محلى" وليس مسئولا ذا خلفية مدينية كما هو فى رواية "توفيق الحكيم". وكما سبق ذكره فإن العمل متعاطف مع الفلاحين وليس منحازا ضدهم كما هو فى "يوميات نائب فى الأرياف"، حسب قراءة "بركات" للعمل (١٩٩٣- ٢١٤)، وفى ذهن الطفل فإن الأغراب مثل الطبيب ووكيل النيابة وضابط الشرطة والمسئولين الآخرين شخصيات

قوية لايجب الاستهانة بها . والراوى/ الناضج – على أية حال – لايخشى تلك الشخصيات، بل يجعل منها مادة للضحك بالنسبة للقارئ. الفكاهة والسخرية هى أدواته بدلا من الإدانة الصريحة. ذات يوم مثلا، تسلم للولد الصغير وزملائه أوعية صغيرة، ويطلب منهم الطبيب "المخيف" أن يضعوا فيها عينات من برازهم. وخوفا من أن يغضب منهم يعتقدون أن عليهم أن يملؤوها عن آخرها . الأطفال يساعدون بعضهم ممن يجدون صعوبة فى إعطاء العينة خلال الوقت القصير المتاح لهم. وفى النهاية يلجأ معظم الأطفال إلى المراحيض العامة فى مسجد القرية ليملأوا الأوعية إلى حافتها إرضاء للطبيب وتجنبا للمشكلات. وتنتهى المهزلة عندما يشرح الراوى الساخر أن ما حدث فى الحقيقة كان محاولة غير منظمة من السلطة لتحسين الأحوال الصحية بجمع معلومات إحصائية عن حالات الأنيميا والبلهارسيا والإنكلستوما والسكر بين أطفال القرية. لقد كانت الإحصائيات عديمة القيمة: لأن أحدا لم يهتم بأن يخبر الأطفال عن سبب ذلك الإجراء، فقد كان المتبع هو صدور الأوامر من السلطات لسكان القرية بطريقة تعسفية (ص٦٢، ٦٣).

كان هدف "سيد قطب" من أجزاء كتلك فى روايته هو إثارة حوار ربما يؤدى إلى تحسين ظروف الحياة الريفية فى مصر؛ إذ نجده يكتب فى تقديمه "قليل من هذه الصور قد زال الآن وحلت محله صور جديدة... وفى تسجيله هنا احتفاظ بصفحات من الحياة القومية والتاريخ الحديث فى سجل الفنون. والكثير منها لايزال يعيش، ولكن أهل المدينة المترفين لايكادون يتصورونه، لا فى عالم الواقع ولا فى عالم الخيال... وفى تسجيله هنا ما يطلع الجيل الجديد على صور من الريف القومى بخيرها وشرها، ولعل لهم رأيا فيما ينبغى أن يبقى منها وما ينبغى أن يزول". (ص٥)

هذا الجزء المقتبس يدل على أن القارئ الضمنى للنص شخص متعلم ومن أبناء المدينة، كما يتضح ذلك أيضا فى مواضع أخرى:

"ولعل سائلا يسأل من سكان المدينة المترفين: وأين مضخات الحريق؟ مضخات الحريق؟ إنها فى المدينة يا سيدى، وبينها وبين القرية أمد بعيد" (ص٨٠)

وهنا نلاحظ كيف يقارن "سيد قطب" بين القرية والمدينة مباشرة، وهو ملمح عام فى خطابه عندما يصف سوء الأحوال فى الريف؛ فهو يهاجم سوء توزيع الأراضى

الزراعية والسلع واستغلال المعدمين وسوء حال التعليم ونقص الخدمات الطبية والصحية وفساد الإدارة والجهل والخرافات وقسوة ووحشية العادات الأخلاقية الجامدة. هذا النقد الموجه إلى التقاليد الضارة والمحافظة السياسية يذكرنا بـ"الأيام" على أكثر من نحو. إلا أنه بسبب كون البطل فى الأيام "أعمى"، نجد العمل يربط الظلم الاجتماعى بالتجربة الشخصية للبطل مباشرة. الطفل "طه" ضحية أكثر من "سيد" المرفه فى أمور كثيرة مقارنه بالأطفال الآخرين فى قريته. وهكذا، فبينما الظلم الاجتماعى مسألة ثأر شخصى إلى حد كبير بالنسبة لمؤلف "الأيام"، نجده مسئولية أخلاقية واقتناع بالنسبة لمؤلف "طفل من القرية". على أنه فى الجانبين، "تظل طفل من القرية" تشبه "الأيام" التى كانت عملا مفضلا عند "سيد قطب" (مسلم ١٩٩٠: ١٧٧) كلاهما، "سيد قطب" و"طه حسين"، نشأ فى قرية فى صعيد مصر[٩]، لكننا لو حتى افترضنا أن هوية القرية كانت وما تزال قوية، إلا أن الأصل الجغرافى للكاتبين ليس هو الفيصل فى تفسير الصورة النقدية للقرية فى العملين، وإنما الفيصل هو الأفكار الإصلاحية فى تلك الفترة.

٢- الصور الرومانسية

فى "اسمع يا رضا" (١٩٥٦) لأنيس فريحة نجد أن حياة القرية هى الخيط الذى ينتظم كل حبات مسبحة الذاكرة فى مرحلة النضج[١٠]. الحبات منظومة فى عقد مرتجل من السحر العاطفى الذى يهدف إلى اجتذاب جمهور الشباب أولا وأخيرا. الحكاية مرتبة حسب الموضوعات أكثر مما هى طبقا لتسلسل زمنى، وقد حققت نجاحا كبيرا فى بيروت وذاع صيتها وطبعت أكثر من مرة[١١] البنية على شكل أخبار يرويها المؤلف لابنه "رضا" البالغ من العمر عشر سنوات. كان الطبيب قد أوصى بأن يستريح "رضا" لمدة ساعة كل يوم بعد الغداء، وكان من عادة الأب أن يحكى له خلالها حكاية من طفولته[١٢] (ص١٣). هذا المستوى من السرد -بدوره- مؤطر بخطاب الراوى الذى هو الأب نفسه بعد عدة سنوات، والذى يدور "بحكاية حكاية الحكاية" للقارئ الضمنى، هذه البنية فى السيرة الذاتية مثال على تكنيك التأطير، وأشهر نموذج لهذا التكنيك فى الأدب الشرقى -طبعا- هو حكايات شهرزاد لشهريار فى "ألف ليلة وليلة".

من الناحية الأسلوبية أيضا نجد أن "اسمع يا رضا" تقلد الحكى الشفاهى باستخدامها المكثف لتكرار العبارات والجمل من أجل إحداث أثر بلاغى. كثير من الفصول تتردد فيها كلمة معينة كلازمة متكررة. أحد الأمثلة على ذلك فصل "عيدنا أحسن من عيدكم" حيث توجد لازمة "إن العيد للمحرومين والمشتهين لا للمتخمين الباشمين" (ص٨٧- ٩٦). هذه العبارة تتكرر مع تنويعات طفيفة سبع مرات. وفى فصل آخر بعنوان "نداء من بعيد" نجد العبارة -وهى عنوان الفصل- تتكرر تسع مرات.. وهكذا (ص١٠٧- ١٢٠).

معظم أجزاء "اسمع يا رضا" مسرحها "رأس المتن"، قرية الكاتب، أو حولها، والتى تبعد عشرين كيلومترا عن "بيروت". الحياة التقليدية هناك تقارن بحياة المدينة الحديثة التى يعيش فيها "رضا" الآن. التغيرات الاجتماعية الهائلة فى لبنان فى النصف الأول من القرن العشرين موضحة من خلال المقارنة المنتظمة بين الموجود الذى يعرفه رضا كابن لأستاذ جامعى يعيش فى رغد، والوجود الذى عرفه والده قبل خمسين عاما كابن لمدرس فقير، والذى كان أيضا من طائفة الصاحبيين.

"طه حسين" و"سيد قطب" يتجنبان ذكر اسم قريتيهما فى السيرة الذاتية لكل منهما. هذه الثغرة تجذب انتباه القارئ بعيدا عن الحقيقة التاريخية للمكان المحدد وتوجهه نحو المجرد. "أنيس فريحة" يذكر اسم قريته، لكنه يشير إليها بشكل عام بـ"الضيعة"، وهذا يفى بالغرض.

ولكى يوضح لنا اهتمامه بالقرية يشبهها الكاتب بالبيت الأول: فنجده يقول لرضا: "ولاتنسى أننى أحب القرية: لأنها قرية أمى وأبى، والأم لاتنسى. فعلا.. العالم أم" (ص١٤)، كما يصف القرية بأنها انعكاس لشخصيته ومرآة لروحه: "هناك تجاوب روحى بينى وبينها" كما يقول. وبالنسبة له فإن عودة المرء لقريته تعنى العودة إلى أصوله وجذوره، إلى ذاته "الحقيقية" حتى ولو كان ذلك فى الخيال.

لكن "الذات" التى تتحدث عن العودة هى "ذات" الرجل المسن وليست "ذات" الصبى الذى ينطوى على مشاعر مختلفة، فالأخير يريد أن يغادر قريته بحثا عن حياة أفضل فى المدينة الحديثة، إنه يحلم بتحرير نفسه من المعاناة ومن الحرمان (ص١٠).

والحقيقة أن حياة القرية تعني مشاكل كثيرة مثل الفقر والجهل والثرثرة وكبار السن الذين يهملون حقوق الأطفال ومشاعرهم سواء أكان ذلك في البيت أم في المدرسة (ص٢٤، ٢٥، ٣٨، ٤٤، ٤٥، ١٠٨، ١٤٥، ١٥٤). وفي فصل آخر أُضيفَ إلى الطبعة الثانية (١٩٣٧) يعترف الراوي/ المؤلف بأن تقدم العمر يلعب دورا كبيرا في الحنين إلى الماضي، وأن رأيه في القرية كان مختلفا عندما كان شابا (ص٢٠٨– ٢٠٩)(١٣)، إلا أن ذلك الإدراك لايمنعه من الإعجاب بالمجتمع الريفي وانتقاد الحضارة الحديثة، التي يرى أنها دخيلة على الهوية اللبنانية. القيم المرتبطة بالحياة التقليدية على امتداج السرد هي قيم الكرامة والصمت والاحترام (ص٢٣) والكرم والصبر والأمانة والتدين (ص٢٤)، ولكن أيضا قيم الثراء الثقافي والعمل الجاد والأمانة هي من الفضائل الموجودة في القرية، كما نعرف ذلك من الصور الإيجابية المرسومة للأسرة وللجيران وللأقارب. المغزى الأخلاقي للنص هو أن التطور الحديث، بالرغم من كل ما جاء به من وسائل الراحة المادية والتقدم العلمي، إلا أنه قد دمر الحياة. المدينة سجن (ص٣١)، وذلك بسبب السرطان والهستيريا والعصاب والأزمات القلبية. القرية فقط هي التي توفر الملجأ من توترات وصراعات المدينة، لأشخاص مثل الكاتب الذي نشأ معتادا على حياة بسيطة، صادقة ومسالمة (ص٢٠٧، ٢٠٨).

صراع الهوية واضح، فمن ناحية نجد القرية مقدمة لنا باعتبارها متخلفة وفقيرة بالنسبة للشخص غير التقليدي والطموح وللفرد سئ الحظ، ومن ناحية أخرى نجدها آمنة ودافئة وصادقة ومنبعا للجذور العاطفية.

في هذا النص – على وجه التحديد – يتابع القارئ الكثير من مشاعر الكاتب المختلطة بالنسبة لتجربة المنفى، وفي ذلك الجزء الذي كان في الأصل الفصل الأخير من "اسمع يا رضا" يقدم "أنيس فريحة" ملخصا موجزا عن حياته بعد أن ترك القرية في مرحلة الصبا. هنا نحن نستمع إلى نصيحة الوداع التي يقدمها جد "رضا" لابنه (أي الكاتب) بألا ينسى القرية أبدا، كما نستمع إلى الابن (الكاتب) وهو يقول باعتزاز إنه لم ينسها. لقد طاف بالعالم وعاش في "شيكاغو" و"هيدلبرج" و"ميونخ" وفي النجف بالعراق، لكنه أينما ولى وجهه كان يقول لرؤياه الداخلية: في الأفق: "كنت أرى القرية، حيث يوجد شخص يحبني.. ويصلي من أجلي" (ص٢٠٤).

فى هذه التـجربة، تمثل القـرية رؤية دينيـة للجنة، هى أيقـونة للإخـلاص الذى يعمق الإيمان الشخصى. القرية هنا رمز للهوية اللبنانية لأمة من المهاجرين. والحقيقة أن أجـزاء كـثـيـرة من النص تتناول الأحـداث التـراچيـدية ذات الصلة بالهـجـرة والانفصـال، كمـا يمكن أن يقال إنهـا تجربة المؤلف عن الغربة والتى تعكس صـورته الرومانسية عن القرية وليس تجربته عن الحضارة الحديثة.

"اسـمع يا رضـا" بما فـيـهـا من حنين لمرحلة الطفـولة كـانت إرهاصـا بظهـور الرواية اللبنانيـة ذات الصبغة الأدبية. فى "طيور أيلول" (١٩٦٢)[١٤] لإميلى نصرالله (المولودة فى ١٩٣١) مثلا، نجد طفلة من القرية انتقلت إلى المدينة، تتذكر بكل الحنين والشوق طفولتها فى تلك القرية بالطريقة نفسها مثل الراوى فى "اسمع يا رضا". وفى مراجعتـه لطيور أيلول يجد "بدوى" (١٩٩٣: ١٨٧) أن القرية موجودة فيها على نحو إيجـابى –ولكنه ليس مـبسطا– فى مواجـهة المدينـة المادية القبـيحـة، حتى وإن كـانت الحياة الريفيـة فى القرية مشبعة بالحزن، وهذا سببـه –إلى حد بعيد– هو هـجرة عدد كبير من الشباب إلى أمريكا، وهناك موضوع مشترك آخر بين العملين وهو نقد القيود الاجتمـاعية المعوقة وتوجهات القرية التقليدية المنحـازة ضد المرأة. توجد فى "طيور أيلول" مـوضـوعـات أو أفكار كثيـرة مشتـركة مع "اسمع يا رضـا"، لكن أحـد الفروق الممكنة بينهمـا هو أن "نصر الله" فى روايتـها –كمـا فى كل أعمـالها حقيـقـة– تحبذ الهجرة كحل إيجابى فى النهاية[١٥] كمـا يقول "فونتين– Fontaine" (1992: 97، ١٠٢، ١٠٣).

الصورة الرومانسية للقرية الأصلية، والنظرة النقدية للحضارة الحديثة واضحة كذلك فى : "سبـعـون"[١٦] لميخـائيل نعيمة، هذا العمل غارق هو الآخر فى الحنين إلى الطفولة. فى فصل "بسكنتا والشخروب" مثلا يقدم "نعيمـة" صورة رومـانسية لطفولته التى أمضاها فى علاقة حب وثيقة مع الريف اللبنانى؛ حيث لم تكن هناك طرق "تكسر الصمت الآن" ولا مصطافين أثناء الإجازات "الذين يروعون الطيور الآن" (الجزء الأول ص٤٨)، وبأسلوب غنائى يتذكر الجمال الطبيعى البسيط لمكان نشأته على سفح "جبل صنين" فى وسط لبنان. وكإنسـان وطنى حقيقى من تلك المنطقة يشيـد بفضـائل أهل القرية البـواسل النشطاء الذين حـولوا تلك الأرض الوعـرة إلى حـديقـة غناء. مـهـارة

الكاتب الفنية فائقة، والصورة التى يرسمها مليئة بالحيوية والبهجة حتى وإن كان بعض القراء ينتقدونه بسبب إسهابه فى تفاصيل غير مهمة فى تجربة الطفولة. (عبدالدايم ١٩٧٥: ٣٧٤- ٣٧٦)، أما بالنسبة لى فأنا لا أجد أى مبرر لنقد كهذا؛ حيث إن أحد الملامح الخلابة للسرد، هى -على وجه التحديد- قدرته على الإمساك بالتفاصيل البسيطة ومشاعر وهموم الطفولة.

لكن الحياة فى "بسكنتا" لم تكن حبا ولهوا فقط. الطفل "ميخائيل" نشأ فى أسرة فقيرة. تجاربه كلها تجارب عوز واحتياج. البيت صغير وبدائى. النظام الإقطاعى لم يكن قد زال. الحياة الريفية مليئة بالصعاب، والقرية لاتستطيع أن تفى باحتياجات أهلها. الفقر ينتج أجيالا متعاقبة من المهاجرين ووالد "ميخائيل" أحدهم. غاب عن البيت السنوات السبع الأولى من عمر ابنه بحثا عن فرصة فى الولايات المتحدة. (الجزء الأول ص٦٠- ٦١)، المشهد الأول فى الحكاية يصف الطفل وهو فى شوق له، للأب الغائب الذى يربط الطفل فى خياله بينه وبين الأب فى السموات عند الصلاة (الجزء الأول ص١٥- ١٦)، وهكذا فإن أحزان الناس، من هاجر منهم ومن بقى فى القرية، ومشاعر العزلة والحنين، تتبدى فى حياة الطفل منذ البداية.

وفى النهاية يهاجر "ميخائيل نعيمة". فى سن المراهقة كان عليه أن ينتقل ليعيش فى "نازاريت" فى فلسطين لكى يكمل تعليمه. بعد عامين- ولأنه كان أفضل تلميذ فى المدرسة- يرسل إلى "بولتافا" فى "أوكرانيا" فى منحة دراسية. وأخيرا، فى عام ١٩١١ (وهو فى الثانية والعشرين) يهاجر نهائيا. ينتهى الجزء الأول من السيرة الذاتية بميخائيل وهو يغادر إلى الولايات المتحدة، وهو حدث يعنى غربة سوف تمتد عشرين عاما. هذه الفترة يغطيها الجزء الثانى من "سبعون"، بينما يغطى الجزء الثالث عودة الكاتب النهائية إلى لبنان فى عام ١٩٣٢ والفترة حتى زمن الحكاية فى ١٩٥٩[١٧]. على ضوء هذه الخلفية، الحياة منذ الشباب ولعدة عقود كغريب، نجد أن المكان الأصلى (مسقط رأسه) مهم جدا بالنسبة للكاتب، وهذا يفسر لنا لماذا تأخذ القرية الأصلية قيمة رمزية فى سيرته الذاتية على نحو خاص. إنها تمثل جوهر شخصيته كرمز للانتماء الاجتماعى الأكيد، القائم على القرابة والارتباط بالأرض والثقافة وبكونه ليس غريبا.

لكن بينما يكتفى معظم كُتَّاب السيرة العرب بإشباع حنينهم عن طريق خلق "أوطان متخيلة" نجد "نعيمة" متفردا، بمعنى أنه عاد بالفعل إلى جنته "بسكنتا" ليستقر هناك بشكل دائم. وعلى نحو غير معتاد نجده يكتب سيرته فى البيئة التى قضى فيها طفولته. الموقف المقابل، هو أن يكون كاتب السيرة قد ترك مكانه الأصلى نهائيا. (انظر: Elad 1994: 2) . ربما كان إيمان "نعيمة" بوحدة الوجود هو الذى آثر عليه ليتخذ تلك الخطوة، أى "العودة إلى الطبيعة"، لكنه كان يواصل تقاليد الأجيال السابقة من المهاجرين اللبنانين مثل والده، وبذلك فهو يؤكد هويته الوطنية.

فى الجزء الثالث من "سبعون" يُشَبِّه الكاتب عودته إلى لبنان بـ"الولادة الجديدة" (ص٤٠)، كما يقتبس من كلمة كان قد ألقاها فى حفل استقبال أقيم على شرفه فى تلك الفترة. فى تلك الكلمة كان يشجب العالم الغربى الذى غادره، وحضارته التى يسميها باستخفاف "مدينة الآلات والأزمات"؛ فالبديل عنده هو الحياة التقلدية فى المجتمع المحلى المرتبط بالسلام والتوائم والإبداع والخيال والجمال مثل الشاعر الرومانسى. المجتمع الدولى من جانب آخر، هناك خوف منه. حتى القومية العربية لم تنج من انتقاد ضمنى فى تلك الكلمة التى كان قد ألقاها قبل استقلال لبنان عن الحكم الفرنسى، وشعور الفرد فى نظره لايجب أن يكون مرتبطا بالدولة/ الأمة، وإنما بالوحدات الأصغر.. الأسرة والقرية. (الجزء الثالث ص٤٧).

فى التناول النقدى لحياة القرية، الذى قدمته السيرة الذاتية الباكرة لـ"طه حسين" و"سيد قطب" نجد كفتى المميزات والعيوب متعادلتين تقريبا، وفى الأعمال المتأخرة نسبيا لـ"أنيس فريحه" و"ميخائيل نعيمة" نجدها سلبية. الدمار الذى أصاب الحياة التقليدية والقيم والفضائل، بسبب التحديث، نجده ملحوظا من قبل الكُتَّاب اللبنانيين أكثر مما جاء به التحديث من مزايا وخيرات، هذا الفرق تعلن عنه تفسيرات كثيرة.

التصوير الرومانسى للقرية والإعجاب بها فى النصوص اللبنانية ربما يعكس تغيرا فى مناخ الأفكار فى الشرق العربى. فى خمسينيات وستينيات القرن العشرين كان المناخ مختلفا عنه فى العقود السابقة عندما كتبت "الأيام" و"طفل من القرية". فى

ذلك الوقت كانت "البدائية" قريبة زمنيا وأكثر قوة وربما أكثر تهديدا. بالإضافة إلى ذلك فإن وعود الحداثة ربما كانت تبدو أعظم، ويشير إلى هذا الاتجاه بروز مشاعر الضجر والسأم من بين أمراض الحضارة.

تفسير آخر لموضوع التغنى بالوطن، ربما يكون تجربة المنفى الشخصية التى عاشها الكتاب اللبنانيون، والتى نمت فيهم أسطورة "الأصل المقدس" والحاجة إلى التعبير عن هوية وطنية مثالية، كما أننا يجب أن نتذكر أن لبنان كان ينظر إليه دائما بتشكك كدولة/ أمة بخلاف مصر، وأن قضية الهوية القومية بالنسبة للمواطن اللبنانى العادى كانت قضية معقدة ومتفجرة باستمرار (Moubadder 1994: 84, 86).

وذلك كله لابد من أن يكون قد أسهم فى تكوين الفارق بين التقاليد الأوتوبيوجرافية فى كل من لبنان ومصر. تطور الرواية العربية لم يكن متسقا فى العالم العربى (كيلپاتريك ١٩٧٤- بدوى ١٩٩٣: ١٧٧)؛ لذا قد يبدو غريبا لو أن التقاليد المحلية فى كتابة السيرة الذاتية قد تطورت أيضا، إلا أنه بالرغم من أن الفارق الواضح بين التقليد اللبنانى والتقليد المصرى يمكنه إدراكه، فإن مجموعة الأعمال التى يتناولها هذا البحث محدودة بحيث تصل إلى هذه النتيجة. والحقيقة أنه فى خلال خمسينيات وستينيات القرن العشرين، كانت الرومانسية الوطنية ملمحا بارزا فى السرة الذاتية المصرية أيضا؛ فنحن نجد "أيام الطفولة" للكاتب المصرى "إبراهيم عبدالحليم"، والتى تقدم صورة مثالية ورومانسية لمكان النشأة وتحوله إلى رمز هو "الشعور بالمصرية"، نجد هذا العمل يتزامن تقريبا مع الأعمال اللبنانية التى نتناولها هنا.

الكاتب المصرى نشأ فى مدينة إقليمية صغيرة وليس فى قرية، ومن هنا فإن "موطنه المتخيل" له ملامح أكثر مدينية. وبالرغم من ذلك نجده -كمكان أصلى للنشأة- مكسواً بالقيمة الرمزية نفسها مثل القرية فى النصوص التقليدية الأخرى (انظر: Elad 1994- 145) يبدأ "عبدالحليم" الجزء الثالث، "أرض الوطن"، من سيرته الذاتية بقوله: العودة إلى البلدة تشبه العودة إلى الوطن، إلى حضن الأم، إلى صدر وشفتى الحبيب" (ص١٤٥). وفى الجزء الثانى "أيام الربيع" نجد العلاقة بين الكاتب وموطنه

الأصلى تشبه تلك بين الأم وطفلها: "تعلمت أن أرضع الحليب من صدر أمى لكى أعيش، تعلمت أن أحب طعمه، أن أحبه وأشتاق إليه كلما حرمت منه، لقد شربت أشياء كثيرة من مدينتى الصغيرة فى طفولتى أيضا، أحببت طعمها، تعلمت أن أحبها، وأن أشتاق إليها بمجرد أن تصبح بعيدة عنى أو أن أحرم منها" (ص٩٠).

المدينة الصغيرة التى يقصدها هى "ميت غمر" فى دلتا مصر، "ميت غمر! ما أجمل وأحلى هذا الاسم! والحقيقة أن أى شخص آخر لم ير تلك المدينة الصغيرة أو عاش فيها يستطيع أن يكون لديه مثل شعورى بجمال وحلاوة هذا الاسم" (ص٨٩). وليس غريبا أن يكون الصوت الذى ينطق بتلك الكلمات هو صوت شخص يعيش فى مكان آخر "بعيد" جغرافيا، ولكن بشكل مؤقت. الآن، الراوى فى العشرين من العمر بعد أن ترك مدينته الأم، (ص٨٨) وما زال يشعر بأنه قريب من "ميت غمر"؛ لأنه مرتبط عاطفيا بالمكان. والحقيقة أنه -بمعنى عام- لم يفارقه. آثار حياته هناك، كما يعلن، "ما تزال محفورة فى قلبى وعلى وجهى وفى شراييني" (ص٩٢)، كما يقول: "ما زلت أحتفظ بأشياء كثيرة عزيزة فى تلك المدينة، بقيت وستبقى دائما"، "أحتفظ بذكريات عن أجمل مرحلة فى حياة المرء- الطفولة- وفوق ذلك فإن الزمن الذى عشته هناك لا يستطيع أحد أن يأخذه أو أن ينتزعه منى" (ص٨٨).

الحميمية الموجودة بين الكاتب ومدينته الأصلية هى الموضوع الرئيسى لبداية "أيام الربيع"، والتى تأخذ شكل أنشودة نثرية للمكان (ص٨٧- ٩٤)، تتغنى بجمال الطبيعة بالقرب من النيل وتبين الفضائل التى تتحلى بها مدينة الكاتب وأهلها. أنشودة مصرية جمالية تتجسد أمامنا. الغنى والفقير، الصغير والكبير، الرجال والنساء، أولئك جميعا يظهرون على التوالى فى الأنشودة وفى الخلفية، ذلك المشهد الطبيعى على شاطئ النيل. بعد ذلك تحتوى الأنشودة على ملخص مكثف لأحداث الجزء الأول من السيرة الذاتية، هذا الجزء بالتحديد، والذى هو حزين أكثر مما هو رومانسى، مستخدم كوسيلة ربط تمسك بالجزءين فى بنية سردية أكبر.

على ضوء هذه البداية الغنائية المخصصة لموضوع الهوية المحلية، من التناقض أن تكون الأحداث الرئيسية فى "أيام الربيع" لا تقع فى "ميت غمر"، وإنما فى مدينة

"الزقازيق" المجاورة. والحقيقة أن "الموضوع الكبير" للجزء الثانى من السيرة الذاتية لعبدالحليم هو "الحب"، الحب الأول تحديدا، وليس "الجذور". هذا النوع نفسه من البدايات المتناقضة يظهر فى الجزء الثالث "أرض الوطن" والذى يبدأ هو الآخر باستدعاء المدينة الأم، المدينة المحبوبة (ص١٤٥- ١٤٦) فقط لكى ينقل الحركة الرئيسية للسرد إلى موقع آخر "المحلة الكبرى" ولموضوع آخر "استغلال عمال الغزل"، إلا أن تكرار الأنشودة يسهم فى وحدة العمل الضعيفة بالرغم من ذلك كله. ٥

وقد يتصور المرء أن تكون محدودية "المحلية" هى التى تثنى الكتاب عن الإنغماس فيها، إلا أن المكان المحلى رمز من وجهة نظر القارئ، هو رمز لكل الأماكن، كما أن الذات "الشخصية" فى النص رمز لكل الناس. السيرة الذاتية الأدبية تمثل محاولة للوصول إلى استنتاجات نهائية عن طريق دراسة حالة خاصة. وهكذا فإن تجربة ما من مرحلة الطفولة قد تكون وعدا بسعادة مدى الحياة، أو نذيرا بندم، كما أن الصراع المحلى يحتوى على بذور التقدم الوطنى وربما على بذور كارثة. والسيرة الذاتية، حتى وإن كانت تتناول ذات المجتمع، فإنها تطمح لكشف اللثام عن قوانين عامة. والحقيقة أن "عبدالحليم" يلمس هذه العلاقة الرمزية فى ذلك النص.

"كم هو جميل أن يشعر الإنسان بأنه طفل هذا العالم، وهذه الأرض وأخ لكل الناس الذين عاشوا عليها على مدى التاريخ وما زالوا يعيشون عليها اليوم (.....) كم هو جميل أن يكون للإنسان أمة ينتمى إليها عندما يستطيع أن يجيب وهو فى زيارة لبلد آخر عندما يسأله سائل عن جنسيته: "أنا مصرى" (....) كم هو جميل ورائع عندما يكون للإنسان مكان هو بيته، قرية كان أو مدينة صغيرة" (ص٨٧). هنا، الفرد مقدم كرمز للمجموع فى تراتب يتدرج من مجتمع البشرية العام إلى المجتمع الوطنى المصرى إلى المجتمع المحلى لجماعة من الناس فى مكان معين. ونستطيع أن نقول إن هذا الترتيب فى تطابق الهوية فى عقل الإنسان الناضج (كونى- وطنى- محلى)، هو عكس تطابقها فى عقل الطفل؛ حيث التضامن المحلى يسبق التضامن الوطنى والكونى. هذا الأسلوب الذى يتدرج به نظام السرد (نزولا) من العام إلى الخاص المحدد، يتسق مع التدرج (نزولا) فى الزمن: الكاتب يعود إلى طفولته لكى يطلعنا على القيم التى يتمسك بها اليوم: قيم الحرية والأخوة والمساواة النابعة من تلك المرحلة.

ومن باقى النص، يفهم القارئ أن تلك القيم غدت هى قيم الكاتب، ليس لأنها كانت مقبولة ومرعية فى مدينته الصغيرة بشكل عام، وإنما -بالأحرى- لأنها كانت مفتقدة أو غير مرعية على الأقل. وعلى الفور تتفتح أمامنا خلف هذه الصورة الاحتفائية الأولى، پانوراما للظلم والاستغلال، ويصبح النقد الاجتماعى هدفا يسود السرد. فى الجزءين الأول والثانى نجد أن المستهدف هو نظام التعليم. فى الجزء الثالث: استغلال العامل الصناعى هو الذى يزعج الكاتب. الأحوال البائسة للعمال الصناعيين الّذين يعاملون معاملة سيئة ويهانون ويستغلون فى العمل وخارجه على السواء، هذه الأحوال والظروف هى أشد ما يصدم "ذات" البطل الشابة. والقارئ يجد نفسه أمام صورة مرعبة لطبقة عمالية بائسة جديرة برواية فرنسية أو روسية من القرن التاسع عشر. البق والقمل والقذارة والدم والجوع والمرض... ذلك كله تطفح به الصفحات، ويقيم تناقضا حادا مع المشاهد التى تصور الحياة الريفية فى أجزاء أخرى من النص.

المجتمع الصناعى ليس مكانا شائعا فى السيرة الذاتية العربية، ولكنه، كمجاز، يجىء مناسبا فى إطار التناقض بين البيئتين الريفية والمدينية. أثناء رحلة بالقطار من مدينته إلى المصانع، وبينما هو يتأمل وجوه المسافرين معه، يفكر البطل فى أصل أسرته. لقد عاش أجداده فى القرية، فهو إذن فلاح على نحو ما، ثم يفكر فى الأحوال المعيشية الصعبة للفلاحين، وفى جمال الطبيعة المصرية. وعلى هذا النحو يبرز النص التناقض الملحوظ بين الريف والمدينة (ص١٦٨- ١٧٠)، على أن المدينة فى هذه الحال هى مدينة إقليمية يوجد بها مجمع صناعى، وليست القاهرة أو الإسكندرية كما قد يتوقع المرء من أدب تلك المرحلة. (كيلپاتريك ١٩٧٤ أ: ١٨٧-٦).

بيد أن وجود الاحتفاء والنقد الاجتماعى متجاورين فى أيام الطفولة قد يبدو نوعا من التناقض، ولكنه بالرغم من ذلك سمة ترسخت بثبات فى الأدب العربى الحديث منذ "زينب" لـ"محمد حسين هيكل"، تلك السمة التى يسميها "أوستل- Ostle" (106 :1991) رسالة "روسو" ذات الحدين"؛ ويرجع نشأتها للرواية الفرنسية، وعندما تتردد النغمات المتغيرة التى تتغنى بجمال الطبيعة وتتناول النقد الاجتماعى فى السيرة الذاتية لـ"إبراهيم عبدالحليم" فإنها تربط نفسها بهذا التقليد الأدبى. على أن ذلك الوصف الريفى فى "أيام الطفولة" ليس سوى مقدمة لفصول مختلفة من النقد

الاجتماعى الذى يسود البناء، بينما نجد المكونات فى عمل باكر مثل "زينب" هى على العكس من ذلك، وأن العنصر الغنائى هو السائد (أوستل: ١٩٩١: ١٠٥)، وهكذا فإن المناخ الفكرى والأدبى للمرحلة هو الذى يظهر فى اختلاف نسبة نغمة إلى أخرى.

"أيام الطفولة" عمل ينتمى إلى موجة الواقعية الاشتراكية فى مصر بعد الثورة. الموضوع المميز هو الظلم الاجتماعى. و"إبراهيم عبدالحليم" يستخدم تجربته الشخصية كمثال على ظلم المجتمع المصرى قبل ثورة ١٩٥٢، ويفهم ضمنا أنه كان كذلك عند الكتابة، كما تفهم أيضا أسباب ضرورة تغييره. المؤلف كان قياديا شيوعيا، ولذا فإن ميوله تلك لا تكون غريبة. وقد ألقى القبض عليه بسبب نشاطه السياسى، واعتقل فى عهد الملك "فاروق"، ثم سجن أكثر من مرة فى عهد "عبدالناصر" لعدة سنوات، كانت المرة الأولى ما بين ١٩٥٣ و١٩٥٥، ثم ما بين ١٩٥٩ و١٩٦٣ (أو٦٤) (مارينا ستاج: ١٩٩٣: ٣٢٢- ٣٢٣)، كما أن الكثير من أعماله الأدبية قد كتب فى السجن، وسيرته الذاتية من بينها[١٨]. وقد يتوقع المرء أن تكون السيرة الذاتية لكاتب سياسى أقل غنائية من "أيام الطفولة"، إلا أن هناك أسبابا للرومانسية أيضا. أولا: حاجة الكاتب النفسية أثناء كتابة النص قد توضح لنا سبب تغنيه بمكان مولده. إنه منعزل عن المجتمع على غير رغبة منه. يعيش فى منفاه الداخلى. الحنين إلى الوطن وإلى الماضى والحزن المؤكد على كل ما ضاع، لابد من أن تكون تلك مشاعر كلها طبيعية فى مثل هذه الظروف. وعندما يكون محروما من رؤية جمال وادى النيل فى الحياة الحقيقية فلابد من أن تقوم الذاكرة باستدعاء ذلك. ثانيا، فإن الوصف الرومانسى للحياة الريفية كان تقليدا ثابتا فى النثر المصرى، لم يكن التوجه النقدى هو الأكثر شيوعا. ثالثا، وهو الأهم، فإن روح العصر سبب آخر. كان المجتمع المصرى بعد ثورة ١٩٥٢ وإلى هزيمة ١٩٦٧ يتميز بالتفاؤل والإيمان بالتقدم، ومثالية أيام الطفولة تعكس هذا المناخ. النص يعبر عن الرؤية المميزة للمرحلة، والثقة بمستقبل عريض مشرق، وصورة الوطن مزدانة ولامعة بخطاب الاشتراكية العربية والأفكار التى كانت سائدة فى مصر فى خمسينيات وأوائل ستينيات القرن العشرين، وهذا أيضا يفسر تجاور الغنائية والنقد الاجتماعى فى العمل. اشتراكية العربية تعلن عن أهداف ثورة المجتمع، التى استلهمت الماركسية، ولكنها كانت حريصة فى الوقت نفسه

على تأكيد الذات القومية العربية. كان أحد الأهداف هو إقامة الدولة العربية المتحررة والمستقلة عن قوى الاستعمار، والتى تعتمد على نفسها فى الوقت نفسه.

هذه الأيديولوجيا تعرف بالقومية العربية. والقومية سواء كانت عربية اشتراكية، أو عربية ليبرالية أو عربية محافظة أو ليست عربية بالمرة، بل مجرد قومية لبنانية أو مصرية، فإنها فى الحقيقة كانت تميز حقبتى الخمسينيات والستينيات (من القرن العشرين) والأدب المكتوب فيهما. كان العالم العربى بشكل عام حديث العهد بالاستقلال، ووجد نفسه مقسما إلى دول حدودها ممتدة على الخريطة فى خطوط مستقيمة دون أن يدعم ذلك وعى وطنى من الشعوب. بالإضافة إلى ذلك فإن الثورات والانقلابات العسكرية والصراع المدنى كان لها وجود فى بلاد كثيرة. كانت الهوية الوطنية تمر بعملية تكون فى كل مكان. ماذا كان يعنى أن تكون لبنانيا أو عراقيا أو مغربيا أو مصريا؟ السؤال نفسه كان قائما فى كل مكان حيث كانت الجماعات السياسية والحزبية على اختلاف ألوانها تدعو للانتماء للوطن، ذلك المصطلح الذى كان يتردد فى الخطاب الوطنى. هذا المصطلح، فى الاستخدام الكلاسيكى، ذو دلالة على العاطفة والحنين، "الحنين إلى وطن الإنسان مرتبط دائما بالأسف على الشباب الذى ولى" (لويس: ١٩٨٨: ٤٠)، وفى الإستخدام الحديث بقيت هذه الدلالة لتصبح أحد أبعاد المفهوم الحديث للوطن كما يصوره عنوان رواية "عبدالحليم" الوطنية "أرض الوطن". فى هذا الإطار الاجتماعى/ التاريخى تجد "اسمع يا رضا" و"سبعون" و"أيام الطفولة" فهمها الصحيح. هذه النصوص والقصص التى تسردها كلها تلعب دورا فى تشكيل "الثقافة الوطنية" بالمعنى المتغير الذى يقدمه "ستيوارت هل- **Stuart Hall**" وآخرون لهذا المفهوم. (هل ١٩٩٢: ٢٩١- ٢٩٥). فى النصوص، المأزق الشخصى يطبع مأزق الثقافة الوطنية. سؤال: "من أنا؟" له جانب وطنى حيوى: حب المرء لمكان نشأته، البحث عن ذات "حقيقية"، "صادقة" "متجذرة" فى تلك البيئة، هذا البحث هو محاولة لإيجاد معنى "للدولة" أيضا.

الأمر نفسه واضح فى الأدب القادم من المغرب خلال هذه الفترة نفسها، وكما يقول "أحمد المدينى" (١٩٩١: ص١٩٨) فإن البحث عن هوية وطنية كان هما أساسيا فى الأدب المغربى بعد الاستقلال. كان محتواه عرضة للأفكار التى تسعى لبناء الدولة

القومية، أى القومية العربية. الأدب تم "أدلجته" -بتعبير المدينى- "متحملا مسئولية الالتزام ومقيدا نفسه بالواقع على نحو يجعل من الالتزام بالمجتمع ومشكلاته وطموحاته، المبدأ الهادى والموجه للنشاط الأدبى الذى يحكم رؤيته"

من ناحية أخرى فإن النزعة الأوتوبيوجرافية فى الأدب العربى كانت قوية أيضا، على أن الفردية المتضمنة فيها قد تبدو مناقضة لتوصيف المدينى. فى دراسة للرواية المغربية المكتوبة بالفرنسية منذ ١٩٤٥ تقدم جانيلا هاكانسون- Gunilla Ha-kansson (1955) إجابة عن هذا التناقض. النزعة الأوتوبيوجرافية تعبر عن انشغال الكاتب بالمصير المشترك أكثر من المصير الفردى فى رأيها. الطبيعة الفردية أو الذاتية لرواية السيرة الذاتية هى غالبا طبيعة مخادعة:

"On pourrait dire que les matériaux autobiographiques sont utilisés par les écrivains marocains francophone dans une sorte de projet de reconstruction socioculturelle. Ce qu'il faut reconstruire en premier lieu est l'identité perdue du peuple marocain" (Hakansson 1995: 195)

هذا الاستنتاج صحيح كذلك بالنسبة للأدب المغربى المكتوب بالعربية أيضا، ففى تحليله للنثر الأوتوبيوجرافى يقول "جونزاليس- كويچانو: Gonzalez- Quijano" (1997: 7). إنه يعبر عن استعداد الكتاب للإسهام فى مجتمع مستقل بالفعل بعد الخروج من تحت سيطرة الاحتلال، وإن "الحكاية" كان لها دائما هدف "تنويرى" للتعبير عن الخاص والعام، عن الفردى والجمعى، عن المفرد والجمع فى الوقت نفسه.

والقول بأن قصة حياة الفرد ذات مغزى جماعى هو قول صحيح عن السيرة الذاتية فى كل مكان وليس فى العالم العربى فقط. الصراع بين أسلوب الحياة التقليدى والحديث وآثار التمدين والعولمة، كل ذلك خلق شعورا فى أنحاء العالم "بالزمن الضائع" كما يقول "پاسكال" (١٩٦٠: ٦٥) أو لعله خلق أزمة هوية ثقافية تجد إحدى تجلياتها المميزة فى "السيرة الذاتية". فى كثير من الآداب الحديثة، هناك شعور بين الكتاب بأن التغير الاجتماعى كان سريعا فى فترة حياة الفرد، لدرجة أنه فى حاجة إلى رد فعل فنى، وأن السيرة الذاتية هى الأداة المناسبة لذلك.

وظهور الهدف النموذجى الدال على السعى الفردى لايعنى أن الذاتية فى السرد تختفى على نحو تلقائى. الفردية فى قصة الحياة قد تكون غير عادية. الكاتب كان فى شبابه عنصرا نشطا فى حركة الاستقلال المغربية، ولهذا السبب عاش فى المنفى فى مصر لمدة تزيد عن ١٥ عاما، وهناك أيضا بدأ الكتابة الأدبية على نحو جاد. وبعد تحرر بلاده عاد إلى المغرب فى ١٩٥٦، وعمل لفترة محررا فى جريدة "العلم". بعد ذلك التحق بالسلك الدبلوماسى، وأصبح سفيرا لبلاده فى باكستان. وله إلى جانب سيرته الذاتية، نتاج وافر من المقالات والقصة القصيرة والشعر[١٩]. أهم جانب بارز وفريد فى حياة "عبدالمجيد بن جلون" – كما جاء فى سيرته الذاتية – هو أنه نشأ فى مانشستر بإنجلترا حتى سن الثانية (ص١٣٨– ١٣٩). والحقيقة أن هويته الثقافية الأولى كانت إنجليزية أكثر منها مغربية. الثلث الأول من نصه محاولة لاستعادة تلك التجربة الأولى؛ فهو يتذكر بكل الحنين، الشارع الذى كان يعيش فيه فى المدينة الأوروبية الكبيرة، وهى الدرجة نفسها من الحنين التى يتذكر بها الكتاب العرب الآخرون شوارع مدنهم أو حارات قراهم. بؤرة الاهتمام فى السرد هى حياة الطفل العاطفية وتطورها، تلك الحياة التى عصرها الحزن عصرا بسبب موت الأم ومرض شقيقته الصغرى، الحياة التى أثراها أيضا دفء علاقات الجيرة. الثلثان الباقيان من العمل – فى الطفولة – يصوران طفولة الكاتب ومرحلة المراهقة فى مدينة مغربية قديمة هى "فاس".

منذ البداية، تلك بيئة غريبة بالنسبة للطفل الذى نشأ فى إنجلترا، حتى اللغة العربية لايفهمها جيدا. هكذا يصبح الصراع بين هوية الطفل الإنجليزية وهويته المغربية هو الصراع الرئيسى فى القصة[٢٠]. هذا الصراع نفسه يمر به اليوم كثير من المهاجرين إلى أوروبا هم وأولادهم، لكنه صراع معكوس فى عمل "بن جلون". هنا طفل "غربى" عليه أن يتكيف "عربيا". أما من ناحية نوع الصراع الموجود بها، فإن السيرة الذاتية لابن جلون متسقة مع عدد كبير من الأعمال فى الكتابة العربية الحديثة؛ حيث تتجلى بوضوح ثنائية الشرق/ الغرب كموضوع للكتابة. أن تكون ممزقا بين عالمين، أن تحاول احتواء نموذجين ثقافيين فى شخص واحد، أن تبحث عن هوية شخصية متماسكة قابلة للحياة والتطور، ذلك هو مأزق البطل التقليدى فى هذا النوع

من الأدب. هناك أعمال كثيرة تصور المواجهة بين "الشرق" و"الغرب"، وتستخدم غالبا قطبية "الوطن" و"الخارج" كدعامة أساسية للقصة. (فدوى مالطى دوجلاس ١٩٨٨: ١٣، ١٤-٧٥، ٩٠) و(بدوى: ١٩٩٣: ١٠٢)(٢١).

وفيما يتعلق بمعظم الأعمال من هذا النوع، تعتبر قصة "فى الطفولة" قصة أصيلة؛ حيث إن الوطن بالنسبة للطفل/ البطل -بداية- ليس هو "الشرق" بل "الغرب"، إلا أن الوطن بالنسبة للراوى الناضج الذى يحمل الجنسية المغربية، ويسرد حكايته بالعربية هو "الشرق"، هذا التوتر فى السرد يعكس توترا فى شخصية المؤلف، والحقيقة أنه لم يشعر أبدا، فى أى مكان، بأنه فى وطنه. هناك شعور دائم بالغربة، كما أن أحد السمات العاطفية البارزة فى النص هو تألمه الشديد لما يبدو اغترابا ثقافيا بشكل دائم.

وأحد الموضوعات الأكثر إيحاء، والمتعلقة بصراع الشرق/ الغرب فى رواية "فى الطفولة" هو موضوع تعلم اللغة، وذلك لأن اللغة رمز قوى للهوية الشخصية والثقافية والوطنية. السرد يصف استيعاب البطل للغة العربية خطوة خطوة بعد عودته إلى المغرب، فقد تعلم العامية المغربية أولا (ص١٥٢، ١٥٣، ١٥٤)، وبعد ذلك تعلم الفصحى المكتوبة (ص٢٠٧، ٣٠٤، ٣٨٣)، ومن الواضح أنه لم يكن يتكلم فى مانشستر سوى بالإنجليزية؛ حيث إن جهله التام بالعربية يرد فى مواضع عديدة (ص٣٥، ٣٦، ٩٨، ١١٦، ١٢٠، ١٢٨). على ضوء ذلك فإن نصا أوتوبيوجرافيا كهذا يعتبر دليلا على نجاح "بن چلون" فى التحول إلى لغة جديدة بسرعة والتغلب على الاغتراب الثقافى. والنص يقرأ كشهادة على انتصاره الشخصى فى هذا المجال، ولكن - كما نعرف - فإن الدولة المغربية الوليدة كانت تعانى من مشكلة اللغة. كانت لغات التخاطب داخل حدودها هى العربية والبربرية والفرنسية والإسبانية، من هنا وفى هذا الإطار فإن قصة "بن چلون" عن تعلمه العربية تمثل إيحاء عن كيف يمكن للمجتمع المغربى أيضا أن يجد هويته الحقيقية بتبنى اللغة والثقافة العربية. التوجه العربى يظهر بأشكال أخرى. هناك وطنان متخيلان فى النص: "مانشستر" التى فى الذهن، و"فاس" التى فى الذهن، لكن الوطن الأول ليس مثل الثانى فى الواقع. المدينة المغربية بشعبها وثقافتها - فى النص - تبدو هى الوطن الأول بلا منازع فى السرد،

هذا بالرغم من أن "فاس" فى الواقع منفى بالنسبة للبطل، بينما "مانشستر" وطن. القصة عكس قصص أخرى كثيرة فى الأدب العربى الحديث، نرى الشاب العربى يسافر فيها إلى آوروبا أو أمريكا طلبا للعلم. فى هذا العمل نجد أوروبا معروفة جيدا ومألوفة بالنسبة للبطل بينما الدولة العربية مجهولة وغريبة. المدينة المغربية بيئة جديدة من الصعب والمؤلم التأقلم معها، مدينة تتطلب مهارات جديدة وهوية جديدة. فى مشهد مثير بعد رحلة قصيرة إلى المغرب، ولم يكن يعرف أنه سوف يعود نهائيا، يخبر الصبى أصدقاءه الإنجليز عن تلك البلاد الغريبة التى زارها. وفى حوار يأخذ شكل السؤال والجواب يضع "عاداتنا وتقاليدنا" فى مقارنة مع "سلوكهم وتصرفاتهم الغريبة"، هذا الأسلوب مقصود به أن يجعل القارئ العربى يرى نفسه بعيون "الآخر" كما يحدث فى المرايا المشوهة، كما أنه يمكن الكاتب أيضا من انتقاد بعض جوانب المجتمع المغربى مثل نظام التعليم الردىء. وبشكل عام فإن مشاعر الصبى هى أن تلك بلاد غريبة. كل شىء فيها غريب، الأطفال، النساء، الرجال، الطعام، البيوت... كل شىء. (ص١١٧) بعد ذلك، عندما يدرك أنه سوف يخرج رغما عنه من هذه الحياة المعتادة لكى ينفى فى ذلك المكان الغريب، يصاب بالانهيار. الأحزان والآلام التى يشعر بها لفراق "وطنه" يصورها فى مشهد مغادرة الأسرة لإنجلترا بالقطار. ينظر من النافذة ويودع البلاد فى صمت:

Pays magnifique! Pays auquel mon âme s'est indissolublement mêlée; dans cmbiens de tes coins, j'ai des souvenirs impérissables, quel que soit le temps écoulé depuis et la distance qui m'en sépare. Joyeuses stations estivales! Champs verdoyants et fleuris si colorés! Ville noire avec ses hautes cheminées et ses rues bruyantes! Jardins harmonieusement agencés. Angleterre, terrain de mon enfance, adieu (pp. 146-147).

"يا لك من بلد رائع! بلد امتزجت به روحى امتزاجا لاسبيل إلى فصل عناصره، فى كثير من أركانك لى ذكريات لاتمحى، مهما كان الزمن الذى تصرم والمسافة التى تفصلنى عنها، يا للمحطات الصيفية الفرحة! والحقول المخضرة! ثرية الأزهار غنية الألوان! يا للمدينة السوداء ذات المداخن العارية ويا لشوارعها الصاخبة والبساتين متناغمة الترتيب! وداعا إنجلترا! يا ميدان طفولتى!".

هنا يختلط صوت الكاتب الناضج بصوت الصبى بما يعنى أن التعلق بمكان النشأة هو شعور عام مستقل عن الهوية الوطنية التى سوف تجىء بعد ذلك. هذا الجزء أيضا يوحى بنبض مفرط فى العاطفة، إلا أن ذلك يخدم الهدف منه هنا على الأقل. الصوت العالى يؤكد موضوع "الفراق" فى قصة حياة "بن چلون". يبدأ بالفراق الأول

Et bien certainement mon premier amour dans ce monde nouveau ou, j'entrais, fut pour la tétée, et ma premiere aversion, pour le sevrage, (p. 5)

بعد ذلك يجىء فراق أمه التى يختطفها الموت، ثم فراق وطنه الأول الذى فقده، ثم فراق أخته التى تموت أيضا، ثم فراق البيت الذى يحبه، وهو منزل عربى قديم يبيعه والده عندما يواجه مصاعب مالية. والدموع فى عينيه، يجول الصبى ليودع الغرف والصالات وأشجار الكروم وبئر الدار، بينما الكاتب/ الراوى يلخص لنا مغزى تلك التجربة:

Seigneur! Comment se faisait-il que disparaisse de ma vie tout ce que j'aimais, gens, lieux et maisons! Seigneur! Comme il est dur de perdre quel que chose a quoi on s'est habitué et qu'on aime, meme si ce sont des babioles! Mais la vie et trop rude pour s'occuper des sentiments des grandes personnes, si tristes soient-ils; alors que dire des sentiments des enfants.. (p.224)

" يا إلهى! كيف اختفى من حياتى كل من وما أحببت! الناس والأماكن والبيوت! يا إلهى! لكم هو صعب أن يفقد المرء شيئا اعتاد عليه وأحبه حتى وإن كان شيئا تافها! لكن الحياة شديدة القسوة؛ بحيث يتعذر الاهتمام بمشاعر عظماء البشر، حتى وإن كانت جد حزينة، فما بالكم بمشاعر الأطفال! (ص٢٢٤)

٣- إعادة تأكيد الهوية

يظل إعلان تأكيد الهوية الوطنية والثقافية أمرا مهما فى العالم العربى. نزعة

"العودة إلى الجذور"أو ما يسمى بالتأصيل والتمسك بالهوية قد اتسعت لتصبح برنامجا فى التراث الثقافى يربط الناس بأفكار مختلفة عما يعنيه ذلك فى الحقيقة. العلمانيون والإسلاميون والراديكاليون والمحافظون، كل لديه رؤيته وصيغته الخاصه عما يقصده بـ"الأصالة" (Guth 1992: 218).

وكتعبير عن الوعى الذاتى بالروابط التاريخية وبالصراع ضد الاستعمار ومن أجل الاستقلال، كما يقول "جوث– Guth"(19 -1992) ، وفإن الاهتمام المعاصر بالتراث:

"nicht mehr als die Suche nach, sondern als Reaffirmation einer schon gefunden geglaubten Identität zu werten ist"

«الاهتمام المعاصر بالتراث لم يعد يقيم بوصفه سعيا إلى الهوية، وإنما هو إعادة تأكيد لهوية يعتقد أنه قد تم التوصل إليها».

وما يقال هنا عن مصر ينطبق على الدول العربية الأخرى. الاهتمام الواسع بالتراث فى الأدب العربى لايعبر عنه سؤال "من أنا؟" بقدر ما تعبر عنه عبارة "هذا هو أنا". وفى السير الذاتية التى سوف نناقشها فيما يلى، فإن ذلك لايعنى عدم الرضا التام عن حياة القرية التقليدية، ولا هو تصويرها على نحو رومانسى، وإنما هو مزيج من النقد لها والحنين إليها.

الروائى المصرى "نجيب الكيلانى" يبدأ الجزء الأول من سيرته الذاتية "لمحات من حياتى" (١٩٨٥) بفصل بعنوان "قرية شرشابة"[٢٢]، وفيه يعرف القارئ على الموقع الجغرافى لقريته الواقعة بالقرب من "طنطا" فى دلتا النيل، وعلى البنية الاجتماعية وتوزيع الملكيات الزراعية بها وبعض المظاهر الدينية والثقافية (ص١١– ٢١).

هذه المقدمة الطويلة تنتهى بحدث ميلاده: "ولدت فى هذه القرية، كان ذلك فى اليوم الأول من شهر يونيو عام ١٩٣١، كنت الطفل الأول لوالدى" (ص٢١).

من هذه البداية يتكون لدى القارئ الانطباع بأن الكاتب ليس مجرد طفل لاثنين من سكان القرية بقدر ما هو طفل بنية اجتماعية بعينها. هذا الانطباع، وهو أن هوية القرية أهم من أى هوية أخرى بالنسبة لشخصية الكاتب، يعمقه الفصل الثانى الذى

يخبرنا عن عائلته الممتدة وعن تعليمه الأول. هذا الفصل بعنوان "طفل فى القرية"، ولولا حرف الجر "فى" -بدلا من "من"- لكان متطابقا مع عنوان "سيد قطب": "طفل من القرية". وإذا وضعنا فى الاعتبار أن "نجيب الكيلانى" كان فى شبابه عضوا فى "جماعة الإخوان المسلمين"، لأمكننا القول بأن هذا التطابق إنما هو دليل على التأثير الأدبى المباشر، إلا أن "الكيلانى" فى إجابة عن سؤال مباشر بهذا الخصوص أنكر وجود أية صلة بين عمله ورواية "سيد قطب" التى سبقت روايته بأربعين عاما(٢٢).

الأحوال الاجتماعية والمظاهر العامة التى يصفها "الكيلانى" مشابهة لتلك التى سبق أن صورها "سيد قطب". الموضوعات المشتركة هى "المرض والخرافة والسلوك الجنسى والجريمة وحدود التعليم وظلم الفقراء والفساد وأسلوب الحكم والمقاومة الشعبية، وفى وصفه يكشف عن آن الريف المصرى فى الأربعينيات كان ما زال يعانى من الفقر المدقع والجهل المطبق والاستغلال الفظيع والظلم الفادح، لم تكن الأوضاع أفضل مما كانت عليه عندما كان "سيد قطب" طفلا. "لمحات من حياتى" تصور الدعوة الأساسية نفسها، تلك الدعوة من أجل العدالة الاجتماعية، مثل "طفل من القرية"، لكن "الكيلانى" يخبرنا عن طفولته من وجهة نظر بعيدة عن وجهة نظر "سيد قطب"؛ حيث إن التطور الاجتماعى كان قد غير الصورة إلى حد كبير. لم يكن هدف "الكيلانى" هو إثارة جدل حول الأحوال الاجتماعية للفلاحين، وإنما كان هدفه هو تسجيل التغير الاجتماعى نحو الأفضل، وهو ما حدث بالفعل. الحياة فى القرية مرت بـ"انقلاب كبير" منذ أن كان الكاتب صغيرا، وتلك هى رسالة النص (ص١٠٢). أخذ المجتمع الطبقى طبيعة جديدة. العائلات الإقطاعية القديمة فقدت نفوذها، الأسر التى كانت فقيرة فى السابق أصبحت غنية. رئيس القرية "العمدة الظالم" حل محله "نقطة شرطة" كسلطة للتحقيق فى الجرائم. الإذاعة والتلفزيون وانتشار التعليم غيرت الوعى، وزادت من معرفة المجتمع. القوانين الأخلاقية الصارمة والتمييز بين الجنسين أصبحت أقل صرامة. بنات القرية اليوم يذهبن إلى المدرسة، يسافرن وحدهن ويقررن لأنفسهن ماذا يردن ومن يتزوجن. وسائل الانتقال الحديثة مثل السيارات والحافلات جعلت القرية على اتصال وثيق بأماكن أخرى كثيرة. الصحة والخدمات الطبية تحسنت، وكان

افتتاح أول مستشفى فى "شرشابة" فى الخمسينيات خطوة مهمة فى هذا الاتجاه. العلاج البدائى القائم على السحر تلاشى (ص١٠٢، ١٣٧، ١٤١).

اهتمام الكاتب بالتغير الذى تم فى مجال الرعاية منذ طفولته وعلى مدى خمسين عاما، يرجع إلى أنه هو نفسه طبيب. وهكذا فإنه يعرف عم يتحدث عندما يقوم بهذا التشخيص، لكن بالرغم من شعور القارئ برضا المؤلف الكبير عن التغير الذى حدث فى ميادين كثيرة، إلا أننا نجد لهجة انتقاد. الشرور القديمة حلت محلها شرور جديدة. عندما يتذكر انتشار مرض الكوليرا عام ١٩٤٧، نجده يتذكر أيضا حرية الصحافة آنذاك فى تغطية الموضوع. كانت عناوين الصحف الرئيسية تنقل أخبار الوباء، وكان لدى الناس القدرة على الحصول على المعلومات والإحصائيات التى يريدونها لاتخاذ التدابير الضرورية، إلا أنه عندما يتذكر انتشار الوباء نفسه فى مصر عام ١٩٨٣، يتذكر أيضا صمت وسائل الإعلان عن ذلك. كان الوباء يطلق عليه فى كافة التعليقات الرسمية مسمى "أمراض الصيف" (ص١٤٥– ١٤٨)، ومن هنا لم يفهم كثيرون حجم الخطر، ولم يعرفوا كيف يمكن أن يقوا أنفسهم منه، الأمر الذى يزعج الكاتب كثيرا: "هل يمكن أن يكون الناس فى الأربعينيات أكثر وعيا وأكثر صدقا وأكثر صراحة من جيل الثمانينيات؟ إنها كارثة حقا، حتى وإن كان الهدف هو حماية السياحة وما تدره علينا من عائد كبير" (ص١٤٧، ١٤٨).

هذا النوع من النقد للأحوال القائمة لا يمكن أن يعتبر حنينا إلى الماضى، إلا أن هناك بعض آثار لذلك الحنين فى أماكن أخرى من النص. شباب اليوم مغرور، بينما كان الناس فى الماضى يتصفون بالأمانة والبساطة والقناعة (ص١٤٧). شباب اليوم ليس لديه الولاء للقرية، كما كان الأمر بالنسبة للكاتب وأبناء جيله. الكاتب يدين المثقفين الذين يهملون موطن ميلادهم. أبناء الفلاحين الذين حصلوا على فرصة للتعليم عليهم "واجب مقدس" تجاه قراهم وأهلها كما يقول. هو نفسه وَفِىٌ لقريته ولأسرته التى ضحت كثيرا من أجل تعليمه. يذكر أنه فى مرحلة ما، كان يحصل على نصف دخل الأسرة تقريبا من محصول القطن لينفق على دراسته الجامعية، ولذلك فإن "قريتنا الحبيبة" تظل هى المكان المفضل على الأرض بالنسبة له (ص٧٦). أهلها هم موضوع حبه واهتمامه وإخلاصه... وهناك يجد السلام.

مثل ذلك الإخلاص لموطن النشأة هو الذى يطبع السيرة الذاتية لـ"عبدالله الطوخى" الذى ينتمى إلى الجيل نفسه وينحدر من المنطقة نفسها مثل "نجيب الكيلانى"، إلا أن "الطوخى" كاتب علمانى، وهو يهدى عمله "عينان على الطريق" إلى قريته:

"إلى أمى

قريتى

ميت خميس

محبة وخشوعا تحت قدميها

وهى تستحم فى ضوء الشمس

عارية من كل قناع"

بهذا التضرع الشعرى لـ"ميت خميس"[٢٥]، يضع الكاتب نفسه واحدا فى صف طويل من كتاب السيرة الذاتية الذين يتخذون من قراهم الأصلية ملخصا لتجربة الطفولة. "عينان على الطريق" التى صدرت عام ١٩٨١ تؤكد هذا التوجه، وتبرهن على حيويته، فمرة أخرى نحن أمام كاتب سيرة عربى يقدم نفسه كابن لقريته[٢٦]، وينهى الكاتب كما بدأه. الكلمات الأخيرة فى النص هى: يا أرض التكوين الأولى، يا أمى العظمى، خشوعا وسلاما.. وشكرا.. إنى جئت منك إلى الحياة"[٢٧].

فى هذا النص أيضا، فكرة العودة إلى الجذور مؤسسة على علاقة تكافؤ ضدى مع البيئة المدينية. البطل المراهق فى "عينان على الطريق" يفكر بمدينة القاهرة الكبيرة كحلم أحلامه وهو منجذب إليها، بينما البطل الناضج الذى أصبح يعيش الآن فى هذه المدينة الكبرى من سنوات، يحلم بشبابه في تلك القرية الصغيرة، ويظل مرتبطا بها عاطفيا، وهناك ملمح آخر وهو أن القرية مصورة لنا بعين النقد وعين الحنين، فى خط واحد تغلب عليه العاطفة المفرطة. هناك إدانة واضحة وضمنية للتقاليد المتعسفة والجهل الضار، وفى الوقت نفسه هناك مديح للجمال الطبيعى والسلام والحرية الموجودة فى الريف المصرى. وإذا سلمنا بأن كلا الإتجاهين: النقدى الاجتماعى

والرومانسى هما اتجاهان تقليديان، فإن "عينان على الطريق" تقدم لنا موضوعا جديدا على الأقل. الكاتب/ الراوى يخصص جزءا كبيرا من قصته لدور الأمور الجنسية فى حياته وحياة أهل القرية، وهو قد يكون موضوعا حساسا. إلا أنه يتناوله بشكل شخصى وصريح: فهو يصف لنا كيف عاش "التناقض" فى القرية بين مظاهر الجنس الواضحة فى سلوك الحيوانات، وفى الحديث بين الأولاد، وفى الإشارة إلى عادات الزواج من جانب، وبين الاتجاهات التحريمية والسرية والعقابية فى الممارسة من جانب آخر. هذا التناقض استوعبه كطفل، وأصبح يعانى منه فى مرحلة المراهقة. كان الولد يستغرق فى أحلام اليقظة الجنسية، لكنه أصبح يخاف ويخجل من تلك المشاعر فى الوقت نفسه، وهكذا كان كثيرون غيره كما يتذكر، وهناك مشاهد عديدة تصف كيف كان المرء يعانى من الاحتياجات الجنسية والعقد أو لأن الآخرين لايتركون لهم الحرية فى هذا المجال.

لكن "عبدالله الطوخى" ليس مقتنعا بأن المشاكل قد انتهت أو أن التحيزات والخرافات قد زالت. القرية المصرية - فى رأيه - قد مرت بثورة كما زعم "نجيب الكيلانى"، ولكن ليس فى مجال العلاقات الجنسية. وبعد أن يصف رقية سحرية تسمى "الربط"، وكيف كان يخشاها هو وغيره من الناس آنذاك يعلق الكاتب/ الراوى: "ما زالت أشباح الربط هذه قائمة كأحد الشواهد على عدم التغيير فى مجتمعنا، أو على التغيير البطىء؛ إذ ما زال الأساس موجودا وهو الكبت والفصل التام بين الجنسين وما يتبعه من جهل مطبق بأمور الجنس السوى، يجعل الإنسان فريسة للأوهام والإيحاءات والأفكار الموروثة والصدمات العنيفة عند أول تجربة" (ص٦٥).

كل اللوحات المتبقية فى الذاكرة عن طفولتنا تقريبا، تحتوى على هجوم مشابه على الخرافة، كما تحتوى على مراحل وأحداث تصور تأثيرها على عقول الصغار. فى بداية "الأيام" على سبيل المثال، يجد القارئ نفسه مباشرة أمام تصورات الطفل عن عالم الجن والعفاريت مع الحصول على معلومات عن أساطير القرية ونفسية الطفل. خيال الطفل فى قرية "سيد قطب" أيضا يصور له أنه مطارد وخائف من الشياطين، هذا الطفل يعيش فى خوف دائم من الكائنات الخرافية التى يعتقد هو وغيره أنها تعيش فى الطواحين المهجورة وفى خرائب القرية، وهو اعتقاد راسخ لدرجة أن أحد

أصدقائه الصغار يفزع أشد الفزع عندما يقفز فى وجهه قط أسود من طاحونة مهجورة، وذلك لاقتناعه بأن القط يسكنه عفريت أو شيطان شرير (ص٨٦، ٨٧). وهناك ضحية أخرى للجهل والخرافة وهو الرضيع شقيق الطفل، والذى يموت -فى ليلة السبوع- مخنوقا بواسطة قرينة حسدته على جماله كما يقول أهل القرية. الكاتب/ الراوى يشرح - بأثر رجعى - كيف يمكن أن يكون ذلك قد حدث بالفعل، والمحتمل أن تكون بكتريا التيتانوس قد أصابت الرضيع عندما قطعت القابلة حبله السرى بسكين ملوثة. إلا أنه، كطفل، لم يكن قد عرف ذلك السبب، وبدلا من ذلك فإنه كان عليه أن يحمل تميمة منذ ذلك اليوم لكى تحميه من الشر، وهى "صورة من عهد سيدنا سليمان على إبليس وأبنائه جميعا، وعلى "القرينة" وبناتها جميعا بألا ينال الأذى من يحملها" (ص٩١- ٩٤).

هذه الذكرى المؤلمة تقود "سيد قطب" لكى يناقش قيمة التعليم الحديث. الخرافة شكل من أشكال الجهل، وقد علمته التجربة الشخصية أن الجهل قاتل، وهنا هو يدين التدين الشعبى كخرافة، عبادة الأولياء ليست أفضل من الإيمان بالسحر والرقى، بل لعلها امتداد له؛ لأن الشر يزعم الخير لنفسه، والرقية تستدعى المعجزة (ص٩٠). قلق المؤلف عام وشخصى فى الوقت نفسه، والخرافة مدمرة للذات وللمجتمع على السواء، وكلاهما فى حاجة لأن يتحرر، والقصة ترينا كيف يمكن أن يتم ذلك. تحرر الطفل من التحيزات المغروسة فيه لايتحقق إلا عن طريق التعليم الرسمى، ناظر المدرسة المستنير يأخذ التلاميذ إلى الأماكن التى يقال إنها "مسكونة"؛ حيث يبين لهم عجز العفاريت والأرواح الشريرة. من هذه التجربة الشخصية يستنتج القارئ أن المجتمع أيضا يمكن أن يتحرر عن طريق التعليم، وهكذا فإن التجربة الفردية للبطل يصبح لها معنى رمزى.

الخرافة موضوع رئيسى فى "عينان على الطريق" أيضا، وليس فقط فيما يتعلق بالنشاط الجنسى. فى الفصل الثانى مثلا نجد البطل يفزع بشدة بسبب مارد يطارده فى شوارع القرية. بالرغم من أن الليل كان حالك السواد، إلا أن أمه أرسلته لتوصيل بعض الفطائر لقارئ القرآن الذى يعمل عند الأسرة (ص١٧- ١٩). البصمة الفردية

للتجربة واضحة. "لا أنسى أبدا تلك الحادثة رغم ما مر عليها من السنين، فقد بقيت ماثلة فى نفسى كرمز لما يرسمه المجهول والظلام فى خيال الصغار من أشباح وتهاويل مرعبة" (ص١٨)، وهذا الجزء متصل أيضا بالوازع الدينى لدى الطفل؛ إذ بسبب ذلك الحادث مع المارد نجده منجذبا إلى القرآن الذى يصف تعاقب الظلام والنور لليل والنهار بطريقة آسرة[٢٨]، وكتصوير للأهمية الرمزية للنور فى طفولته، وكتناقض مع الذكريات المخيفة عن الظلام، نجد الكاتب يصنع مشهدا طبيعيا جميلا للشمس المشرقة على القرية. صورة المنظر الطبيعى المشرق تقدم لنا ذكرى سعادة فائقة، كما تظهر لنا عشق الطفل للطبيعة و"لأمنا الأرض" (ص١٩– ٢١). كانت دورة اليوم مهمة فى تكوين شخصيته يقول "عبدالله الطوخى": "وقد ظلت ظاهرة تعاقب الليل والنهار (الظلمة والنور) طوال فترة حياتى فى القرية من الأحداث اليومية ذات الوقع الهائل، والتى شكلت نفسيتى وخيالى وطريقة حياتى فيما بعد إلى حد كبير" (ص١٩).

السرد عن الخرافات – كما سبق – لا يوثق فى المقام الأول غرابة أو غباء المعتقدات، بل أثرها على عقل الطفل، حتى وإن كانوا يقدمون معلومات إثنوجرافية وأنثروبولوچية، فإن كُتَّاب السيرة الذاتية لايكتبون تاريخا ثقافيا فى الأساس. إنهم يحاولون رسم الخطوط العامة والعريضة لتاريخهم الشخصى، لكنهم لايستطيعون أن يفعلوا ذلك دون أن يربطوا ذلك بالبيئة بمعنى أشمل، وكما لاحظنا فإن السيرة الذاتية العربية ذات الصبغة الأدبية تجمع الخيوط الخاصة والعامة للحياة معا فى نسيج كلمات ذات أسلوب رمزى، والنتيجة هى صورة لفرد يبدو أيضا ممثلا لجماعة أو جيل أو جنس أو أمة.

"هذا هو الإنجاز المهم لفن السيرة الذاتية، أن يقدم لنا أحداثا ترمز للشخصية ككيان يتكشف أمامنا، ليس حسب قوانينها الخاصة فقط، وإنما استجابة للعالم الذى تعيش فيه أيضا، لدرجة أنها تصبح رمزية لمجموعة كاملة من الأشياء يفهم الكاتب والقارئ الحياة من خلالها. (پاسكال: ١٩٦٠– ١٨٥). ويعتبر "فيليپ– **Philipp**" (**1993**)ص٥٧٧) هذه الصلة بين "الخاص" و"العام" توترا خلاقا فى السيرة الذاتية،

ويتضح ذلك على نحو خاص فى مدى التطور الذى طرأ عليها بمرور الوقت. هذا يفسر لنا إذن لماذا تعتبر تجربة الطفولة موضوعا ثريا، فكلما أوغلت عائدا فى الزمن ظهر لك الفرق أكثر اتساعا بين الماضى والحاضر، ليس فقط من ناحية التكنولوچيا أو السياسة أو التعليم أو الرخاء، وإنما من ناحية الوعى أيضا.

٤- هل هو توجه نحو "حساسية جديدة"؟

إذا رجعنا إلى أهمية السرد عن الأماكن، يمكن أن نتذكر كيف أن "على مبارك" وهو يكتب عن قريته "برنبال" فى "الخطط التوفيقية"، أدخل سيرته/ ترجمته كأحد العناصر لتقديم المعلومات التاريخية عن ذلك المكان. الكتابة الأوتوبيوجرافية الحديثة مرتبطة أيضا، فى غالب الأمر، بالوصف الاجتماعى التاريخى للمدن أو القرى كما رأينا، وإن كان ذلك يتم بأشكال أخرى.

من هذه الناحية فإن "مذكرات جورجى زيدان" تمثل خروجا باكرا على ذلك التقليد الكلاسيكى؛ فالكاتب كان يهدف من ناحية إلى تسجيل التاريخ الثقافى لمدينة بيروت[٢٩]، إلا أنه كان أكثر اهتماما بأن يسجل قصة حياته. إن إصراره على تجربة "الذات" هو الذى يمثل تغيرا ملحوظا فى صورة الأدب العربى، وقد قيل إن الذاتية المتسقة لمذكرات "جورجى زيدان" هى عنصر جديد فى الكتابة العربية الشخصية (Cheikh Moussa 1985- 86) ص٤٨. "زيدان" يبدأ قصته بالكتابة عن خلفية عائلته متتبعا أصولها إلى الغساسنة فى القرن السابع، ثم يسرد كيف جاء والده إلى بيروت طفلا، ويصف النمو التدريجى للمدينة التى كانت مجرد مدينة صغيرة فى أربعينيات القرن التاسع عشر، ويقدم قائمة بكثير من المنازل التى عاش فيها فى طفولته وشبابه (ص٩)، ثم يروى عن الحياة اليومية لعائلته اليونانية الأرثوذكسية، ويصور الثقافة الشعبية فى تلك الأيام. كانت هناك تمثيليات خيال الظل التى تقدم فى المقاهى، ولعبة السيف فى ليالى رمضان والحكواتية الذين كان يحب الاستماع إليهم، كما يصف الطبقات الاجتماعية فى بيروت وتجمعاتهم وعاداتهم فى الشرب ومشاعره الخاصة تجاه من عرفهم فى عالم الطفولة. على أن صورة البيئة لم تقدم لنا من قبل الكاتب

بطريقة أدبية يمكن أن تجعلنا نعتبرها تعبيرا أدبيا عن شخصيته أو "تجسيدا رمزيا لذاته كما هو الأمر بالنسبة لكثير من السير الذاتية التى جاءت بعدها.

كاتب السيرة الذاتية اليوم، "جبرا إبراهيم جبرا" مثلا، يقدم سردا أكثر ذاتية وأقل اهتماما بالتاريخ الاجتماعى من "جورجى زيدان" وأكثر اهتماما بالجوانب الطفولية والشخصية فى التجربة الأولى[٣٠]. "البئر الأولى" تركز على "الذات" أكثر مما تفعل "مذكرات جورجى زيدان"، وتتتبع تطور كائن فرد فى المعرفة والوعى والعواطف تدريجيا (ص١٢)، ولذلك يكتسب مكان النشأة أهمية رمزية واضحة.

"البئر الأولى" تحتوى على كثير من الصور عن فلسطين، هذه الصور تذكرك بوضوحها الشديد بالمنمنمات الصغيرة. النص مرصع بالمناظر الطبيعية للأرض والسماء ووصف المبانى، كما أنه غنى بالصبغة الإنسانية المحلية، تلك المناظر والمشاهد تهدف إلى إعادة القبض على انطباعات الطفل، كما تعبر عن رؤية الفنان الناضج الذى يشبه "موطنه المتخيل" الجنة. الممارسات اليومية تعود للحياة من خلال حواس الطفل "جبرا" الذى كثيرا ما يتوقف أثناء الفعل لمشاهدة نشاط ما مثل سقى الإبل فى الساحة (ص٢٥) أو بيع "الشربات" فى الشارع (ص٩٨)، أو ليتأمل مشهدا طبيعيا مثل العصافير وهى تطير فى أمسيات الربيع (ص٥٩) وبسبب الصبغة الريفيه لـ"بيت لحم"، فإن الطبيعة دائما قريبة منه، الحقول والمراعى الملأى بالزهور البرية والأشجار، بساتين الزيتون النضرة والحدائق الخصبة، ذلك كله يمثل جزءا من موطنه. المناخ ريفى. تعاقب الفصول يدل على تغير الوقت، الزراعة، الحصاد، القطاف، جلب الماء وإطعام الحيوانات فى الحظيرة واجبات عادية بعد المدرسة، لا يكسر الروتين سوى أيام السوق والعطلات، ولكى يجسم الصورة، يذكر "جبرا" مالايقل عن ١٨ نوعا من المحاصيل الزراعية فى النص، ومالايقل عن ٩ نباتات برية إلى جانب أسماء حيوانات وحشرات كثيرة[٣١].

"جبرا إبراهيم جبرا" عاش فى المنفى منذ ١٩٤٨ حتى وفاته، وكتابه يؤكد أن "سلمان رشدى" على حق عندما يرى أن الكاتب فى المنفى، يعيش الفقدان العام لطفولته بشكل واسع، الأمر الذى يمكنه من أن يعبر بطريقة صحيحة وواضحة "عن

موضوع مهم يحظى بقبول عام" (رشدى: ١٩٩١: ١٢)، إلا أنه من الطبيعى أن تكون قصة حياة "جبرا إبراهيم جبرا" مرتبطة بالنضال الوطنى الفلسطينى من أجل التحرير، ولا يمكن إنكار المغزى أو الأهمية الجمعية لتجربة الكاتب الشخصية، ولكن النزعة الوطنية فى "البئر الأولى" هادئة وليست مبرمجة، وهى نص فرعى على القارئ أن يقدمه. صفحاته خالية من الشعارات. عندما يلخص المؤلف تاريخ الأديرة وكنائس بيت لحم، ويحلل الشقاق المذهبى الذى يميز المسيحية، والآثار السلبية للاحتلال البريطانى على المجتمع الفلسطينى، نجد أنه يستفيض فى شرحه بشكل استثنائى، إلا أن الأمر متروك للقارئ بشكل عام لكى يستخلص المضامين الاجتماعية التاريخية لقصة الحياة. النزعة الوطنية الفلسطينية فى "البئر الأولى" مختلفة عن تلك اللبنانية الصريحة التى قابلناها فى "اسمع يا رضا" مثلا، أو تلك التى تؤكد على الذات "أنا مصرى" فى "أيام الطفولة". عندما صدرت سيرة "جبرا" الذاتية فى عام ١٩٨٧، كان المد القومى العربى قد انحسر، وأصبح خطاب القومية العربية قديما، كان الموقف فى الخمسينيات والستينيات مختلفا، وخاصة فى ظل الحكم العسكرى عندما كان المشروعان القوميان المتناقضان (لبناء الدولة القومية أو قيام الوحدة العربية) يجدان استجابة أدبية مباشرة. الاختلاف فى الموقف من القومية فى تلك الأعمال يعكس ذلك التغير فى المناخ السياسى، ويتطابق مع تطور الأدب العربى بشكل عام خلال فترة ما بعد الحرب وتحوله من "أدب ملتزم" مؤطر بالأيديولوجيا إلى أدب تميزه "الحساسية الجديدة".

"الحساسية الجديدة" فى الكتابة الإبداعية العربية ولدت من تحطم الواقع الاجتماعى والوطنى فى العالم العربى، نتيجة للتدافع السريع والهائل للأحداث، كان مفهوم الواقعية ذاته قد أصبح موضع تساؤل، وكما يقول "إدوار الخراط" الناطق الرئيسى والمفسر لتلك النزعة الأدبية "الحساسية الجديدة"، فإن تلك الأحداث شملت هزيمة ١٩٦٧ واحتلال إسرائيل لأجزاء هائلة من الأراضى العربية وموت "جمال عبدالناصر" وحرب الأشقاء الأهلية فى لبنان ونزيف الأدمغة وهجرة العقول وصعود الأصولية الإسلامية والتضخم المالى الرهيب وأسباب أخرى كثيرة. (إدوار الخراط: ١٩٩١- ١٨٥، ١٨٧).

وبالنسبة للتيارات الأربعة الرئيسية للحساسية الجديدة كما يعرفها "إدوار الخراط"، نجد أن "البئر الأولى" لاتندرج تحت أى منها وإن كانت تقترب فى بعض الأوجه من "التيار الأسطورى المعاصر"؛ فهى تعطى قيمة إيجابية لحياة القرية. والأعمال المكتوبة على ضوء هذا "التوجه" تلجأ إلى الأسطورة والفانتازيا والحكايات الشعبية والموضوعات والمشاهد والشخصيات اليومية سواء فى إطار معاصر أو تاريخى". (الخراط: ١٩٩١- ١٩١) حداثة الأعمال تنبع من فهمها الجديد للواقع؛ فهى لاتفترض أن الواقع كنتاج نهائى موجود هناك لكى يصور أو لكى يحاول أن يغير، وهى "حديثة" بفضل محاولتها خلق (أو إعادة خلق) واقعها الموازى بشروعها فى استيعاب الأشكال المختلفة للواقع" (الخراط: ١٩٩١- ١٩١). وأعتقد أن "البئر الأولى" لاتفترض أنها تعكس الواقع أو تقدمه من خلال محاكاة مباشرة، ولا هى تحاول أن تغيره بالمعنى السياسى التقليدى. ولعلنا نتذكر جيدا مقدمة المؤلف الذى يتكلم عن قصص طفولته "كأحداث غدت مزيجا من الذكرى والحلم، مزيجا من الكثافة الوجودية والغيبوبة الشاعرية، مزيجا يتداخل فيه ويتواشج المنطق واللامنطق" (ص١٤). وكما سنرى فى الفصل التالى، فإن "جبرا" يستخدم الأسطورة فى نصه، ومادة هذه الأسطورة بالطبع هى الموضوعات والمشاهد والشخصيات اليومية.

ماذا يكمن وراء هذا الفهم الجديد للواقع؟ الأمر ليس مجرد نموذج جمالى جديد أو موضة أدبية جديدة، الأمر يتعلق بعوامل اجتماعية موجودة فى تجارب وثقافة وبيئة الكاتب السابقة كما يقول "جوث- Guth"(1992: 19) ؛ فهو يرى أن النشأة الريفية البسيطة لكثير من الكتاب المصريين المرتبطين بأدب الحساسية الجديدة، هذه النشأة سبب مهم لاختيارهم موضوعات ريفية واستخدامهم للموروث الشعبى فى أعمالهم. إنهم يريدون أن يعطوا صوتا "للأغلبية الصامتة" فى الأدب، وأن يعبروا عن مطلب عام، وهو المزيد من الديمقراطية، وأعتقد أن هذا تفسير معقول لحالة الكاتب الفلسطينى "جبرا إبراهيم جبرا".

هوامش الفصل الثامن

(١) للمزيد عن قوة ومثابرة هوية القرية المصرية انظر (Berque 1995: 33- 43).

(٢) للمزيد عن العلاقة بين الموضوعات الريفية والحضرية فى الأدب المصرى، انظر:

- Kilpatrick (1974 a: 158- 167)

- Badawi (1980: 26- 43)

- Ostle (1991: 111- 114)

وللمزيد عن الروايات المصرية التى تتناول القرية انظر: (Elad: 1994).

(٣) لعنوان "الأيام" دلالات مختلفة كذلك؛ فهو يشير أيضا إلى مفهوم "المعارك" بالتلميح لسرد تاريخى من قبل الإسلام يعرف فى الأدب العربى القديم بـ"أيام العرب"، وبذلك يعبر العنوان عن طبيعة النص ككتابة عن معارك بطولية وهزائم وانتصارات. (فدوى مالطى دوجلاس: ١٩٨٨– ٧٢، ٧٤).

(٤) كان "سيد قطب" هو المفكر القيادى لحركة الإخوان المسلمين فى خمسينيات وستينيات القرن العشرين، وبعد عقدين من نشر سيرته الذاتية أعدمه نظام عبدالناصر لاتهامه بالتآمر. للمزيد عن سيد قطب انظر: (Kepel: 1985: 38- 43).

(٥) يقول "مسلم" (١٩٩٣: ٥٦–١٢٠) إن "سيد قطب" ابتعد تماما عن المؤسسة فى ١٩٤٨، وأصبح ملتزما بالإسلام وبإقامة دولة إسلامية.

(٦) للمزيد عن الآراء الأدبية والتطور الروحى لسيد قطب قبل تحوله انظر: (مسلم ١٩٩٠، ١٩٩٣).

(٧) ترجمها D.Stewart إلى الإنجليزية بعنوان Egyptian Earth وصدرت فى لندن (١٩٦٢).

(٨) ترجمها A.S.Eban بعنوان "The Mace of Justice" وصدرت فى لندن (١٩٤٧).

(٩) سيد قطب من مواليد أسيوط (مسلم ١٩٩: ١٧٦).

(١٠) ترجمها إلى الإسبانية "J.M.Forneas" بعنوان: Escucha, Rida وصدرت فى مدريد (١٩٧٨).

(١١) فى اتصال شخصى مع "رانيا مكتبى" (نوفمبر ٩٩٢) أوسلو– النرويج.

(١٢) انظر "قبل أن أنسى"– (ص ١٥–١٧).

(١٣) يقول المترجم الإسبانى لـ"اسمع يا رضا" إن خمسة فصول جديدة أضيفت إلى الطبعة الثانية، كما تم حذف فصل (يتناول الحرب الدينية بين المسلمين والمسيحيين) لأسباب سياسية. الفصول

الجديدة هى: أنا والبحر، ليله فى خان محمود أحمد، طارق الكروسة، أنيس الدباغ، نهاية المطاف.

(١٤) ترجمها إلى الألمانية V. Theis بعنوان Septembervogel Roman aus dem Libanon وصدرت فى بازل (٩٩٢).

(١٥) للاطلاع على قائمة دراسات عن "إميلى نصرالله" وأعمالها انظر: (Fontaine: 1992-97).

(١٦) للمزيد عن ميخائيل نعيمة انظر: (Nijland -1975) ولدراسة مفصلة عن "سبعون" انظر: (عبدالدايم: ١٩٧٥- ٣٠٣، ٣٨٠).

(١٧) للاطلاع على ملخص للجزين الثانى والثالث من "سبعون" انظر: .(Nijland: 1975)

(١٨) فى طبعة ١٩٧٣ من "أيام الطفولة"، الجزء الأول مؤرخ بـ(سجن قنا- ١٩٥٣)، بينما الجزء الثالث مؤرخ بـ: "معتقل الواحات الخارجه: ١٩٦٢) والجزء الثانى بتاريخ ١٩٦١.

(١٩) قارن:

- Belhaj (1987: 55-56)
- Zniber (1992: 7-10)
- Yunus and Al Masri (1982: 146-157)
- Gonzalez- Quijano (1997: 5-6)

(٢٠) أحدث ترجمة فرنسية للعمل تحمل العنوان الملائم:

"Enfance.entre deux rives"
(Casablanca, 1992)

(٢١) انظر: عيسى بلاطة- ١٩٨٠، لمزيد من التفاصيل عن المواجهة بين الشرق والغرب فى الروايات العربية.

(٢٢) للكيلانى أعمال أخرى فى النقد الأدبى وكتابات عن الطب والدين من بينها "مدخل إلى الأدب الإسلامى"- بيروت: دار ابن حزم- الطبعة الثانية- ١٩٩٢ و"نحو مسرح إسلامى"- بيروت: دار ابن حزم- ١٩٩٠ و"آفاق الأدب الإسلامى"- بيروت: مؤسسة الرسالة- الطبعة الثانية- ١٩٨٧.

(٢٣) فى مقابلة مع مؤلف الكتاب (١٩٩٤/١/٦).

(٢٤) "عينان على الطريق" (ص٥).

(٢٥) تقع قرية "ميت خميس" فى دلتا النيل، ونتيجة للتوسع العمرانى أصبحت من ضواحى المنصورة.

(٢٦) أحيانا يكون التوحد مع مكان النشأة الأصلى قويا لدرجة تجعل الكاتب يعادل بين "الهوية الشخصية" و"هوية القرية" تماما كما نجد فى "مذكرات قرية" (القاهرة ١٩٩٥) والجزء الثانى منها "مشايخ جبل البدارى" (القاهرة ١٩٩٦) للمفكر المصرى والمحامى "عصمت سيف الدولة" (١٩٢٣- ١٩٩٦) الذى استجاب لطلب المحرر ليكتب مذكرات الناس فى قريته. انظر مقدمة المؤلف لمذكرات قرية (ص٢-٧) ومقدمة المحرر لـ"مشايخ جبل البرارى".

(٢٧) "عينان على الطريق" (ص ١٩٥).

(٢٨) "والليل إذا عسعس، والصبح إذا تنفس"- قرآن كريم.

(٢٩) انظر Cheikh Moussa (1985/ 86: 47)

(٣٠) هناك استثناءات، أحيانا يطغى الاهتمام الاجتماعى والتاريخى على السرد العربى عن الطفولة. أحدث الأمثلة على ذلك: سيرة مدينة: عمان فى الأربعينيات" لعبد الرحمن منيف، وهى عن طفولته فى عمان (صدرت ١٩٩٤) و"يوم الجمعة، يوم الأحد": مقاطع من سيرة مدينة على البحر الأبيض المتوسط" لخالد زيادة، وهى عن طفولته فى طرابلس/ لبنان (صدرت ١٩٩٤) والكتابان ترجما إلى عدد من اللغات الأوروبية تحت عنوان: Memoires de la Mediterranée عن: European Cultural Foundation فى أمستردام.

(٣١) وردت أسماء النباتات فى صفحات ٢٨، ٣٢، ٣٦، ٤٦، ٥٩، ٦٧، ٨٥، ٩٢، ٩٣، ٩٥، ٩٦، ١٢٢، ١٣٢، ١٣٥، ١٤٨، ١٥٧، ١٦٧، ١٧٥، ١٧٨، ١٨٤ ووردت أسماء النباتات البرية فى صفحات ٢٨، ٥٨، ٥٩، ٩٣، ٩٥، ١١٧، ١٥٧، ١٨٤.

(٣٢) يقول "Guth" (1992: 204, n8) إن صاحب هذا المصطلح هو الناقد المصرى "صبرى حافظ" منذ أواخر الستينيات. للمزيد عن المصطلح ومؤيديه ومعارضيه انظر: Guth (1992: 203- 225).

الفصل التاسع

الفقر كموضوع للكتابة

كان المجتمع العربى فى كل من المشرق والمغرب يعيش حالة من البؤس الواسع فى الفترة الممتدة ما بين تسعينيات القرن التاسع عشر وخمسينيات القرن العشرين. كان يعانى من الفوارق الاجتماعية الواسعة والحكم الأجنبى والغياب الكامل للديمقراطية وحقوق الإنسان بالمعنى الحالى لتلك المفاهيم. أصاب الظلم الاجتماعى معظم الناس، ثم إن اتجاه تحسين مستوى المواطن العادى كان سلبيا، الأحوال تدهورت بدلا من أن تتحسن، الاستغلال غير المحدود، سوء التغذية، الأمية، المرض... كان ذلك كله يدمر حياة الناس فى كل مكان وعلى نطاق واسع. (Longrigg 1972, Petran 1972, .Richards 1980)

عندما يتذكر "سيد قطب" طفولته فى مصر فى العقد الأول من القرن العشرين فى روايته "طفل من القرية" يشير إلى أن الأوضاع الاجتماعية السيئة لقريته فى أربعينيات القرن كانت قد صارت إلى ما هو أسوأ. أحزان الناس ومشكلاتهم تفاقمت بمن فى ذلك الأطفال بالطبع. عندما كان صغيرا، كان من عادة الأطفال أن يلعبوا بحرية إلى ما بعد سن العاشرة، الآن كان عليهم أن يعملوا فى الحقول لمساعدة أسرهم (ص١٨٤– ١٨٥)، ولابد من أن يكون الشعور بتفاقم الأزمة الاجتماعية قد لعب دورا فى عملية التثوير الثقافى لـ"سيد قطب" على مدى السنوات القليلة التالية، كما أنه يفسر فى الوقت نفسه عملية التثوير التى حدثت فى الأدب العربى على نطاق واسع فى ذلك الوقت.

هذا الوضع الاجتماعى والأدبى طبع أعمال السيرة الذاتية التى تناقشها هذه الدراسة من جانبين، أولا: كثير من كتاب تلك الأعمال نشأوا فقراء، وهكذا فإنهم عندما يكتبون عن طفولتهم يبرز الفقر كموضوع عام. ثانيا: التعبير الأدبى عن موضوع كهذا يجيء متأثرا بالمناخ الثقافى الثورى فى أعقاب الحرب وأعقاب الاحتلال، وسوف أقوم فى هذا الفصل بتحليل أعمال سبعة من كتاب السيرة الذاتية

العرب، نشأوا كلهم -وبدرجات مختلفة- فى ظل ظروف مادية صعبة، هذه الأعمال هى:

من مصـــــر: قصة حياة، أيام الطفولة، الوسية.

من لبنـــان: سطور من حياتى.

من فلسطين: البئر الأولى.

من سـوريا: بقايا صور والمستنقع.

من المغـرب: الخبز الحافى.

الفقر موضوع رئيسى فى كل تلك الأعمال، والهدف من التحليل هو إظهار مركزيته فى السيرة الذاتية الخاصة بالطفولة وبيان قدر من الحيز الذى يشغله(١).

١- الصراع والهامشية والنقد الاجتماعى

موضوع السيرة الذاتية (حسب مفهوم هذه الدراسة) هو "تاريخ الشخصية"، والتاريخ يتضمن سردا يعكس مرور الزمن، لكن ما المقصود بالشخصية على وجه الدقة؟ للكلمة مترادفات عدة مثل "الهوية الشخصية" و"الهوية الفردية" و"الخصوصية" و"الفردية" و"الذات". وبشكل أكثر عمومية فإن الشخصية تشير إلى ذلك الكل المعقد من الصفات العقلية والعاطفية التى تميز فردا عن غيره، وهى بهذا المعنى تصبح ذات صلة بكلمات مثل "المزاج" و"الخصيصة" و"الطبيعة"...إلخ.

لنترك الفلسفة جانبا ومعها مشكلة الحالة الوجودية للذات(٢)، ولنرك - بدلا من ذلك - على الطبيعة العلائقية للمفهوم. الهوية الشخصية يمكن أن تتأسس فقط فى علاقتها بالآخرين، كما يحدث فى اللغة عندما يجد ضمير المتكلم معناه فقط أمام ضمير المخاطب أو ضمير الغائب. تعريف شخصية الفرد فى الحقيقة يعنى تأسيس استقلاله، وتفرده، واختلافه، وعدم تشابهه. عندما يصف "إركسون- **Erikson**" (١٩٦٨: ٦٧٥) "الهوية النفسية للفرد" فإنه يراها مزيجا من الطبيعة المتأصلة والظروف الاجتماعية، يراها جميعة الذات الداخلية والدورالخارجى، العواطف الذاتية

والقوى الخارجية، وهذه طريقة أخرى لقولنا إن الشخصية لابد من أن تعرف فى علاقتها بالآخرين.

وعليه فإن كاتب السيرة الذاتية الذى يريد أن يثبت هويته إزاء العالم ويجعلها واضحة، لا يمكنه أن يهمل الواقع الاجتماعى فى سرده، وهو حين يتناول تناقضات البيئة الخارجية ويصف تطورها؛ فمعنى ذلك أنه يتناول تناقضات الكيان الداخلى أيضا. وبداية، فإن صراع الطفل مع واقعه الاجتماعى هو الذى يشغل اهتمام القارئ، إلا أن علاقة الراوى بذكريات هذا الواقع مهمة أيضا. الطفل يظهر فى دور شخصى خارجى (غريب) فى صراع مع "الشخصيات الداخلية" التى تتحيز ضده عن طريق سلوكها أو أحكامها. قصة نجاح هذا الغريب فى الدخول بالرغم من كل شىء، هى قصة نموذجية، وهكذا نجد للتمييز عدة أعمال: تمييز بسبب العاهة الجسدية كما فى "الأيام"، تمييز بسبب النوع كما فى "على الجسر" و"رحلة صعبة.. رحلة جبلية"، كما يمكن أن تكون الغرابة سببا فى الشعور بالهامشية. فى رواية "عبدالمجيد بن چلون" "فى الطفولة" البطل غريب فى "مانشستر" كعربى، ثم هو غريب فى "فاس" كطفل "متأنجلز". على أن الفقر يظل هو سبب التمييز الرئيسى فى النصوص التى سنتناولها هنا.

يرى "كو– Coe" (١٩٨٤: ٢٠٦) أن هناك علاقة تعالق تقريبى (علاقة متبادلة) بين السيرة الذاتية الخاصة بالطفولة والخلفية الاجتماعية للكاتب، ويقول إن الفقر بشكل عام عنصر مهم فى هذا النوع الأدبى، وهكذا كان منذ القدم. "الذين كتبوا عن الطفولة، وكانوا قد نشأوا فى كنف أسر غنية ومتعلمة (....) هم الاستثناء أكثر مما هم القاعدة" (كو– ١٩٨٤: ١٤٦). من بين الكتاب الذين تتناولهم هذه الدراسة نجد أن سبعة جاءوا من خلفية شديدة التواضع[٣]. الكتاب الذين ينتمون إلى هذه الطبقة الاجتماعية لم يقدموا بشكل إحصائى جيد فى الأدب العربى، وهو ما يدل على أن "كو" محق فيما يقول. وهناك ثلاثة من الطبقة المتوسطة أو الطبقة الأعلى قليلا، والذين مروا بكارثة للأسرة فى الشباب، وجعلوا من الفقر موضوعا رئيسيا لقصص حياتهم[٤]. أحد هذه الأعمال هو "أيام الطفولة" لـ"إبراهيم عبدالحليم" الذى يريد أن يثأر لنفسه فى النص، وأن يصلح المجتمع: "ما زلت أذكر بيتنا الصغير فى ميت غمر

حيث ولدت وأمضيت طفولتى، ولكننى كلما تذكرت هذا البيت وذلك الوقت تعود المرارة إلىَّ ويحرقنى الألم، وأصبح أكثر اقتناعا بأن لى مع الماضى ثأرًا قديمًا، وأنه لن ينقضى إلا حين أتأكد أن أطفالى وأطفال الآخرين لن يعانوا مثلما عانيت" (ص١٨).

النقد الاجتماعى من هذا النوع هو أحد الأهداف التى تميز الأدب العربى الحديث. بعد الحرب العالمية الثانية كانت إحدى الصفات المميزة للنثر العربى التزامه الاجتماعى والسياسى الشديد (بدوى: ١٩٩٣: ١٤ وبركات: ١٩٨٤: ٣٧٤، ٣٨٥)، ولم يعترف النقاد فقط بمدرسة محددة للأدب الملتزم، بل إنهم كانوا يعتبرون النقد الاجتماعى هو الجانب الرئيسى فى معظم الروايات العربية المتميزة، وكان ذلك النقد الاجتماعى المهم الذى تحتوى عليه الرواية هو الذى يعطيها قيمة أدبية فى المقام الأول، وبدون هذه الميزة كان الاهتمام بها يقل. (كيلپاتريك: ١٩٧٤ أ ص١٥٥).

وفى كثير من السير الذاتية العربية يعتبر النقد الاجتماعى من الجوانب الإيجابية فى النص، لكن طبيعته تختلف من كاتب لآخر ومن عمل لآخر، كما سيتضح فى تحليلنا التالى لموضوع الفقر. والموضوع يتم تناوله اعتمادا على عوامل اجتماعية أو على درجة الاحتياج التى يمر بها الكاتب فعلا وهو طفل، كما يتم أيضا بالاعتماد على عوامل أدبية أو ميل أيديولوچى أو فنى له فى مرحلة النضج. والفقر يُقَدم بصور مختلفة؛ حيث نجد صورا للفقر كجحيم متجاورة مع صور له كتجربة تجعل المرء فاضلا ونبيلا، كما أن النقد يتراوح بين الرفض الكامل والتمرد على النظام القائم، والاحتجاج المعتدل والدعوة الهادئة إلى الإصلاح سواء فى عقول الناس أو البنية الاجتماعية. هذا التنوع فى التوجهات يمكن اختصاره فى نوعين رئيسيين: الأعمال المُسَيَّسة بشكل واضح، وتلك التى لاتنطوى على رسالة سياسية واضحة (حتى وإن كان الصمت مثل الصراخ بالنسبة لبعض القراء)(٥).

٢- جحيم الفقر: صيغة عدمية

النص الأول الذى سنتناوله يبين لنا أن التمرد فى النثر العربى ليس مقصورا على الرواية أو القصة القصيرة، وبالتالى فإن "الخبز الحافى" (مترجمة بعنوان: من

أجل الخبز فقط- ١٩٧٢) لـ"محمد شكرى" لا يمكن الحصول عليها فى كثير من الدول العربية، كما أنها كانت ممنوعة فى المغرب(٦)، وهى سيرة ذاتية فريدة فى الأدب العربى الحديث؛ لأنها تسرد قصة حياة على نحو استثنائى. كلاهما: الأسلوب والمحتوى (المضمون) يشتركان فى ترك انطباع بأصالتها لدى القارئ. "إن الذى يكتبه "شكرى" من الأمور التى لا تقال، فتكتم، أو على الأقل لا تكتب وتنشر فى الكتب، خصوصا فى ميدان الأدب العربى الراهن". كان ذلك ما كتبه "الطاهر بن چلون" الروائى المغربى ومترجم كتاب "شكرى" إلى الفرنسية، على الغلاف الخلفى للطبعة العربية التى صدرت فى لندن بعد ١٦عاما من كتابة النص(٧). الجوع والقسوة والدعارة والجريمة والسكر والمخدرات... تلك هى الأوجه القبيحة للفقر فى سيرة "محمد شكرى" الذاتية المثيرة.

"نشأ شكرى فى ظروف فقر شديدة حتى بالنسبة للمغرب. ثمانية من إخوته ماتوا نتيجة سوء التغذية والإهمال. شقيق آخر قتله والده بسبب الفقر وسوء الرعاية. محمد وشقيق أو شقيقين آخرين نجوا من الموت فى ظل تلك الظروف بالغة السوء"(٨). "محمد شكرى" (المولود فى ١٩٣٥) كتب سيرته الذاتية وهو فى السابعة والثلاثين، وهى سن مبكرة لكاتب فى هذا النوع الأدبى، وهذا مثال على التوجه الذى يقول إن الكاتب كلما كان صغيرا فى السن، جاء نصه أكثر غضبا وجسارة وتجريبا. "طه حسين" كان فى السابعة والثلاثين عندما بدأ نشر "الأيام" مسلسلة فى عام ١٩٢٦، و"إبراهيم عبدالحليم" كان فى الثالثة والثلاثين عندما انتهى من الجزء الأول من "أيام الطفولة" فى عام ١٩٣٥، والعملان (الأيام وأيام الطفولة) كانا عملين طليعيين فى وقتهما.

تواريخ قليلة يرد ذكرها فى "الخبز الحافى"، لكن زمن القصة هو ١٣ سنة تقريبا. الشخصية الرئيسية تصل إلى سن النضج سريعا جدا (ص٣٣)، والسرد يسجل مرحلة المراهقة بشكل أساسى. تبدأ القصة من نقطة غامضة فى الزمن مع الهجرة من جبال الريف إلى "طنجة" بعد أن أجبرت المجاعة والحرب الأسرة على مغادرة القرية. ومن الشواهد الداخلية يمكن أن يستنتج القارئ أن تلك المغادرة قد حدثت بعد أن كان الطفل قد تجاوز عامه السادس (ص٥٤)، بينما يمكن -اعتمادا

على الشاهد أو الدليل الخارجي- تحديد البداية بعام ١٩٤٢ عندما كان فى السابعة من العمر[٩].

بعد وصول الأسرة إلى "طنجة"، يلقى القبض على الأب، ويسجن لتهربه من خدمة القوات الإسبانية، كما يتضح لنا أن الأب قضى عامين وراء القضبان (ص١٠٠)، إلا أن تلك الفترة مسجلة فى ١١صفحة فقط (من ص ١٤: ص ٢٥). وفى تتابع لمشاهد متناثرة -وهو ما يميز الخبز الحافى- تهيم الشخصية الرئيسية بلا هدف فى أرجاء المدينة وأحيائها الحقيرة فى محاولة للعيش على القمامة أو التسول أو السرقة، وفى خلال تلك الفترة تكافح الأم وحدها لكى تعول الأسرة كما تضع طفلة أخرى.

بعد ذلك ينشأ صراع قوى بين الأب العائد والطفل (محمد) الذى يهرب من البيت فى السادسة عشرة من عمره (ص١٠٣)، وهو الحدث الذى يقع فى منتصف الكتاب تقريبا، ومن هنا يبدأ تباطؤ السرد بشكل واضح، وتصبح الأجزاء أكثر طولا وأكثر تفصيلا وأفضل تطورا. وإذا كان عامان من مرحلة الطفولة قد تم تلخيصهما فى الجزء الأول من النص فى شكل ثمانية مشاهد متتالية منفصلة زمنيا على مساحة ١١ صفحة، نجد أن يومين من مرحلة المراهقة (٤٨ ساعة) يقعان فى ٤٩ صفحة، وهما يمثلان تجربة الفترة الأخيرة من المراهقة (ص ١١٧- ١٦٤).

القصة تنتهى عام ١٩٥٥ أو ١٩٥٦ عندما يقرر البطل، وهو فى العشرين، أن يتعلم القراءة والكتابة، وهو القرار الذى يمثل أولى خطواته الواعية نحو التحرر من الفقر. لقد عاش طيلة حياته فى الشارع ولم يذهب إلى المدرسة، ولكنه الآن يريد أن يبدأ، وكما يعرف القارئ فإن "محمد شكرى" قد تعلم القراءة والكتابة بنجاح، إلا أن ذلك لم يكن بلغته البربرية الأصلية، وإنما بإحدى اللغات المكتسبة وهى العربية[١٠].

وبالرغم من ذلك، ومن البداية المتأخرة، إلا أنه أصبح معلما للغة العربية وكاتبا بالعربية كأداه للتعبير، ومع ذلك لا توجد معلومات مباشرة عن هذا التطور الناجح فى "الخبز الحافى"[١١]. حياة الطفل واضحة، لكن حياة الشاب الناضج تظل خفية. السرد يتخذ البطل بؤرة له من البداية إلى النهاية.

هذا بالإضافة إلى أن "شكرى" لايقول شيئا عن تاريخ أسرته. الميلاد والذكريات الأولى غائبة، والكاتب لايقوم بمحاولة استرضاء لوالديه أو مساومتهما عن طريق تبرير مواقفهم أوالتعلل بخلفياتهم. لا توجد ظروف مخففة لإزالة رعب التجربة الشخصية، بل إن السيرة -بدلا من ذلك- تبدأ بصدمة الجوع، ولكى يحقق دراميه كاملة، ولاستعادة مشاعر اليأس بأقصى درجة من الوضوح نجد أن اللغة ذاتها مكرسة لتحقيق أعلى درجة من التعبير. العبارات محملة ومشحونة بكلمات قبيحة وبذيئة ومنفرة، نقرأ العبارة التالية على الصفحة الأولى:

"الجوع يؤلمنى. أمص وأمص أصابعى. أتقيأ ولا يخرج من فمى غير خيوط من اللعاب" (ص٩)، كما نقرأ على الصفحة التى تليها: "فى طريق هجرتنا، مشيا على الأقدام، رأينا جثث المواشى تحوم حولها الطيور السوداء والكلاب، روائح كريهة، وأحشاء ممزقة، دود ودم وصديد" (ص١٠).

ولإبراز الجو الأكثر مأساوية نجد أن الكلمات الدالة على البكاء والنحيب مكررة عشر مرات فى الصفحة الأولى بأشكال مختلفة سواء كأسماء أو أفعال. أول كلمة فى النص هى "أبكى"، وفى الفصل الأول تتكرر صيغ "بكى" و"انتحب" و"دمع"، وفى أكثر من أربعين موقفًا نجد الأطفال والأم والأب كلهم يبكون إما على التوالى أو كلهم معا. كنا قد لاحظنا عملية تكرار العبارات والجمل فى نصوص أخرى، وبهذا الخصوص ترى "فدوى مالطى دوجلاس" (١٩٨٨: ١٥٦) أن هذا الملمح (التكرار) فى "الأيام" يجىء تأثرا بأسلوب القرآن، أما بخصوص "روايات المشردين" من طنجة، والتى تنتمى إليها "الخبز الحافى"، فيعزو "هاكانسون- **Hakansson**" (١٩٩٥- ٢٠٢) طبيعة التكرار فى السرد للتأثر بالخطاب الشفاهى (قارن ذلك بما تقوله **"Kilpatrick"**) (١٩٩٢: ٢٢٧).

بالإضافة إلى موضوع التضور جوعا فى البداية، هناك عملية ضرب الطفل بقسوة ووحشية. الأب يعود إلى المنزل فيجد الأطفال يبكون جوعا. رد فعله الغاضب هو أن يضرب ويركل "البطل"، يحمله ويلقى به بشدة على الأرض ثم يركله مرة أخرى: "رفعنى فى الهواء، خبطنى على الأرض. ركلنى حتى تعبت رجلاه وتبلل سروالى" (ص

٩-١٠). هذا الوصف للضرب المبرح يعود على فترات منتظمة فى النص (ص٣٦، ٧٤، ٧٥، ٩٠، ٩١، ١٠٠) وهو يساعد على تفسير السلوك الاجتماعى للبطل نفسه، والذى يصور غالبا على أنه مقاتل يستخدم قبضته أو شفرة حادة أحيانا. على أن ضرب الطفل بقسوة لم يوجه إليه نقد مباشر فى النص كسلوك خاطئ؛ فالمؤلف يبرز لنا صورا من ماضيه التعس، لكنه لايقدم تحليلا أو أحكاما أخلاقية.

وفى اعتقادى أن النزعة التوثيقية فى النص تجعل تأثيره أسرع، ولو أن السرد كان يحكمه ميثاق روائى لما كان له مثل هذا الأثر، لكن المؤكد أن المرء يصيبه الذهول عندما يعرف أن هناك طفولة على هذه الدرجة من البؤس الذى يفوق الخيال، بالرغم من أن ذلك قد حدث منذ عهد قريب، وفى مكان واحد على الأقل من العالم العربى، كما لايقل ذهول القارئ أمام قسوة الأب وتهوره وهو يلوى رقبة أحد أطفاله الصغار على مرأى من "محمد" الذى يشهد جريمة القتل، والتى لن ينساها أو يغفرها بعد ذلك. وهذا المشهد موجود فى بداية "الخبز الحافى"، ويليه مشهد دفن الأخ القتيل (ص ١٢-١٤)، بعد ذلك يتطور رمز المقبرة كفكرة مهيمنة فى السرد[١٢]، وكبؤرة لتأملات البطل الساذجة عن العدالة الاجتماعية ومعنى الحياة (ص١٦، ١٧، ٢٧، ٩٨، ١٠٨، ١٠٩، ٢٢٧، ٢٢٨). وكمثال على ذلك نجده يفكر بشكل غائم، غير واضح، فى أسباب مشكلاته، لكنه لايستطيع أن يحددها. "الأسئلة كثيرة، لكنى لا أفهم معناها بوضوح. كل ما أعرفه هو أن الحياة يجب أن أحياها" (ص١٠٩).

- الفقر والبؤس ليسا هما أصل الشر، ولكن إذا كان الله عادلا، فلماذا لايغير هذه الظروف الظالمة؟

" -لماذا الله لا يعطينا حظنا مثلما يعطيه لبعض الناس؟ هكذا سألت أمى.

- الله هو الذى يعرف، نحن لا نعرف. لا ينبغى لنا أن نسأله عما يعرفه هو خير منا" (ص١٥).

فيما عدا ذلك فإن الدين ليس موضوعا صريحا فى سيرة "محمد شكرى" الذاتية، كما أنه ليس هدفا أوليا لانتقاداته، إلا أن وصفه الطويل والتفصيلى لممارسات جنسية واستخدامه المتحرر للغة بذيئة يمثلان اعتداء ضمنيا على القيم الدينية، التى

يهاجمها كجانب من النظام الاجتماعى القائم. الرؤية الجهنمية للفقر فى "الخبز الحافى" هى صرخة احتجاج ضد المعايير المزدوجة للمؤسسة بكل جوانبها. نقرأ فى النص مثلا: "انظر: هذه هى خلفية مجتمعنا. لا تدعى أن الناس الذين يعيشون فيها غير موجودين! متى يحصلون على حريتهم من الحاجة والاضطهاد؟"

وكما ترى "هاكانسون- **Hakansson**" (١٩٩٥: ٢٠١) فإن انحرافات البطل الصغير هى بالأساس "وصف تصويرى لرحلة الجوع، وهى ليست محكومة باعتبارات أيديولوچية، ومن هنا فهى خالية من أى توجه سياسى واضح، وبالرغم من ذلك فإنك لاتستطيع أن تزعم أن السرد لايعبر عن روح التمرد، لمجرد أنه يبدو -من على السطح- بعيدا عن السياسة". والحقيقة أن "محمد شكرى" نفسه (١٩٨٦: ٧٢) كان قد وصف نصه بأنه مزيج من "البوح" و"المحاكمة"، وهو مزج يغلب عليه "الجانب الاجتماعى".

الفصل الثامن من "الخبز الحافى" نموذج يمثل العمل ككل ويعبر عنه؛ فهو يقدم شكلا أو صيغة لبحث البطل الدائم عن "الخبز"، كما أنه مُرَكَّز حول الذات ونقدى للمجتمع فى آن واحد. والخبز كرمز وسيلة للبقاء على قيد الحياة، كما أن البحث عنه مصدر للامتهان. البطل الجائع يلعن الخبز (ص١٠٣) و"اختلط فى ذهنى الخبز بالخراء" (ص١٠١)، يرى قردا يأكل وقطة شبعة ويقارنهما بحالته، هو الذى يعيش حياة أسوأ من حياة الحيوان، ثم تحديا للتقليدى السائد، وهو الصورة الرومانسية لمرحلة الطفولة فى أدب السيرة الذاتية العربية، ينغمس "محمد شكرى" فى "المدنس" و"القبيح" سواء بالصورة أو بالكلمات. صفحات الفصل الثامن طافحة بالكلمات والعبارات التى تعبر عن إفرازات الجسد (البراز، البول، الدم، القىء، البصاق، المنى)، وعن الأعضاء الجنسية (الذكورية والأنثوية) وعن التعفن (طعام فاسد، أماكن عطنة) وعن الانحلال الإنسانى (مدمنو الكحول والمخدرات والبغاء) وعن العنف (الركل والضرب).

على امتداد الكتاب يثأر الكاتب لنفسه بسبب تهميشه السابق، ويعبر عن ذلك أسلوب السرد واختيار الموضوع؛ فهو ينتهك تقاليد "الواقعية" فى الأدب العربى فى

السبعينيات بالمضى إلى ما هو أبعد من حدود رؤيتها للعالم، تلك الرؤية التى تلونها السياسة. وبروز الجنس موضوع رئيسى فى الخبز الحافى، لكنه ليس جذريا كما هو فى "عينان على الطريق" التى ظهرت فى مصر بعد سنوات قليلة، إلا أن الوصف المسهب والمبتذل مختلف، كما أن الموقف الاستعلائى من الدعارة ليس عاديا. الجنس قبل أو خارج إطار الزواج من المحرمات فى المجتمع العربى، وإن كان موجودا على نحو أو آخر، وكان مسموحا بالدعارة الرسمية لفترة طويلة فى كثير من الدول العربية[١٣]. ومن هنا فإن الالتقاء بداعرات أو مواجهتهن من الموضوعات المطروقة فى النصوص التى ندرسها هنا. "توفيق الحكيم" و"عبدالله الطوخى" و"إبراهيم عبدالحليم" يروون عن زيارات شخصية لمناطق أو أحياء الدعارة[١٤]، كما يفعل "حنا مينه"[١٥]، "ميخائيل نعيمة" مثلا قابل "مبتغاه" وهو طالب فى روسيا الإمبراطورية[١٦]، وهذا موجود أيضا عند "لويس عوض"، وإن كان ذلك خارج المادة التى نتناولها هنا[١٧]، هذه السير كلها تصور التجربة بالأسلوب نفسه كتجربة مخيفة أو مخجلة ما كان لها أن تتكرر، كلهم يستنكرون الدعارة (أو الزنا) والمتورطين فيها، لكن تلك المؤسسة مصورة فى "الخبز الحافى" بشكل جوهرى ليس له مثيل. هنا، الداعرات من الفتيات والسيدات ضحايا بسبب النوع والأصول الطبقية المتواضعة، لكنهن على عكس ما هو موجود فى أعمال سردية أخرى يظهرن كأفراد أو أشخاص ذوات ملامح محددة وكرامة إنسانية وأحيانا بمصائر وأقدار مثل الذكور من الشخصيات، لسن زائدات عن الحاجة، ولسن شخصيات مسطحة بلا حياة أو مجرد رموز للظلم الاجتماعى أو الرذيلة الإنسانية.

الدعارة (الزنا) موضوع حساس. تناوُلُه من أى وجهة نظر غير النظرة الأخلاقية، كان أمرا شديد الإزعاج للمعايير الأدبية الرسمية فى مصر، كما كان مثيرا لردود أفعال قوية من قبل الرقابة. (مارينا ستاج: ١٩٩٣: ١٢٩، ١٣٢). فى المغرب لم يكن الأمر مختلفا، إلا أن "شكرى" لايدين الداعرات أو يستهجن سلوكهن، ولا هو يدين مدمنى المخدرات أو اللصوص، إنما يعبر عن تعاطفه معهم جميعا. إنهم منبوذو المجتمع، البروليتاريا الرثة التى كان ينتمى إليها -هو شخصيا- ذات يوم، حتى فى الظلام الحالك يوجد بصيص ضوء على عكس ما يرى أصحاب الجمود الفكرى.

التضامن والصداقة، والحب أيضا، لهم مكان إلى جانب الخيانة والغش والحقد. "البؤس والحب يمضيان معا، أليس ذلك رائعا!" هكذا يفكر البطل وهو شارد يتأمل المحيط أمامه فى أسى[١٨]. وفى التحليل الأخير فإن اللاأخلاقيين من البشر هم أيضا أخلاقيون، وتلك هى رسالة النص. السطح العدمى له عمق أخلاقى: "أنا أقدم مشاهد لا أخلاقية بحثا عن الأخلاق والمثل. شخصيات سيرتى الذاتية ليسوا راضين عن حالتهم اللاأخلاقية ما دامو غير سعداء بفسادهم، إنهم يصبحون فاسدين بسبب الظلم الاجتماعى الرهيب. حياتهم تحولت إلى سلعة، ولذلك يفقدون قيمهم الإنسانية" (محمد شكرى: ١٩٨٦: ٦٧، ٧٣).

النضال الوطنى فى المغرب من أجل الاستقلال تصادف مع طفولة وشباب "محمد شكرى"، وعندما حصلت البلاد على الاستقلال فى عام ١٩٥٦ كان هو فى الحادية والعشرين من العمر، لكن الواضح أنه لم يشارك بفعالية فى الحياة السياسية فى تلك المرحلة. فى "الخبز الحافى" نجد البطل يتورط بالمصادفة فى زحام مظاهرة فى طنجة من أجل الاستقلال فى ٣٠ مارس ١٩٥٢، وتنقلب المظاهرة إلى أعمال شغب وتفتح الشرطة النار على المتظاهرين وتقتل عددا منهم. يقدم السرد وصفا حيا للصدام الذى يدور فى الشارع أمام البطل الذى يختبئ هو وصديق له "وراء صندوق صراف يهودى قرب باب السوق. على المستوى الظاهرى للنص يمثل هذا الحدث الدموى "مغامرة" واحدة بين مغامرات أخرى، وهو حدث عرضى سجله الكاتب دون أن يعلق عليه بشكل مباشر، إلا أنه، على مستوى أعمق، يحمل أهمية رمزية خاصة. تمرد المتظاهرين على النظام الاستعمارى هو علامة اقتراب من التحرر الوطنى والخلاص الشخصى فى الوقت نفسه، وبشكل غير مباشر هو أيضا الصراع من أجل الاستقلال الذى يجعل البطل يجد طريقا للخروج من الجحيم. بعد ذلك، عندما يلقى القبض عليه لاشئ سوى "صحبة السوء"، نجد محمدا يراقب أحد الأصدقاء وهو يكتب بيتين من قصيدة على جدار الزنزانة التى كانا معتقلين بها. البيتان اللذان لايستطيع أن يقرأهما هما مطلع قصيدة الشاعر التونسى "أبو القاسم الشابى" (١٩٠٩- ١٩٣٤) "إرادة الحياة:

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلابد أن يستجيب القدر
ولابد لليل أن ينجلي ولابد للقيد أن ينكسر(١٩)

عندما قرأهما له بصوت عال، كانا حافزا للبطل، بسبب ما فيهما من جمال رمزى وبسبب أهميتهما، على أن يتعلم القراءة والكتابة، وذلك هو المشروع الذى سيحرره فى النهاية ويمنحه الاستقلال. وهكذا فإن هذين البيتين من الشعر نبوءة بتحرر البلاد وتحرر "محمد شكرى" الصغير، كما أنهما يحددان عدوا لكليهما وهو الاحتلال. رسالة "الشابى"، ذلك الثائر الأدبى المنشد، تستحوذ على "شكرى" الثائر الأدبى، الذى يتغنى هو الآخر بإرادته، لأن يعيش مع نصه.

٣- جحيم الفقر: نموذج اشتراكى

الروائى السورى "حنا مينه"، الأكبر سنا من "محمد شكرى" بأحد عشر عاما (من مواليد ١٩٢٤) عاش فى طفولته جحيم الفقر ذاتها الذى عاشه زميله المغربى، كان هو الآخر يصرخ من أجل الخبز كما رأى إخوته يموتون أمامه، إلا أنه عندما يكتب عن تلك التجربة وهو فى الخمسين نجده يصنع حكاية مختلفة تماما عن رواية "الخبز الحافى" التلقائية والمعبرة والصارخة. رؤية "حنا مينه" وأسلوبه مختلفان تماما.

نص "حنا مينه" يركز على سنواته الباكرة وليس على مرحلة المراهقة، الحضور القوى للراوى والأسلوب الشاعرى والميل السياسى الواضح، هى ملامح أخرى مميزة له. مؤلف "بقايا صور" و"المستنقع" يقفز فى الزمن من الماضى إلى الحاضر ومن الحاضر إلى الماضى، تارة يقدم القصة من خلال الراوى وتارة من خلال المؤلف الذى يتحمل المسئولية كاملة، والذى يقوم بتصفية ما يقدمه من خلال وعيه الخاص الناضج. لغة "حنا مينه" مصقولة مهذبة وليست حوشية أو بذيئة، فإذا كان المشهد يقدم شيئا مزعجا مثل امرأة فى حالة سكر تزحف فى الطين أو تسب المحيطين بها من الرجال، نجد الكاتب يصنع مسافة لنفسه من خلال الدوران حول المعنى، وبدلا من أن يقدم العبارات البذيئة التى تنطق بها الشخصية نجده يكتب مثلا: "وتتلفظ بألفاظ بذيئة جدا أجفلت منها الوالدة، وابتعدت باتجاه البيت" (بقايا صور: ص ٢٦٩-٢٧٠).

كما نجده يستخدم وسيلة أخرى لتنقية اللغة، وهى أن يترك فراغا فى مكان بعض الكلمات البذيئة أو غير اللائقة لكى قوم القارئ بملئه: "قهقهت زنوبة وترنمت: أهلا وسهلا يا ابن.... الملعونا" (ص٢٧٠) ولا نعرف إن كان ذلك من قبيل الرقابة الذاتية أو الرقابة الحقيقية أو من فعل المحرر أو أى شخص آخر، كما أن ميل السرد واضح جدا. الرسالة التى تحدد الصواب والخطأ ومَنْ الملوم واضحة، والنص يقدم نموذجا "للأدب الملتزم والهادف" من نوع الواقعية الاشتراكية. روح العمل أخلاقية. البطل هو بطل واقعى وليس بطلا "ضد" وليس متشردا مثل بطل "الخبز الحافى"، حتى وهو فى سن البلوغ نجده يبذل جهده ليظل فاضلا ملتزما بقوانين المجتمع الأخلاقية، المجتمع الأرثوذوكسى الشرقى الذى ينتمى إليه (المستنقع: ص٩٢، ٩٣، ١٤٧).

لابد من أن نضيف إلى ذلك أن النص فى العملين "بقايا صور" و"المستنقع" - واللذين يعتبران نصًا واحدًا- طويل جدا وغير عادى بالنسبة للسيرة الذاتية العربية التى تتناول مرحلة الطفولة. النص يمتد على ٧٥٠ صفحة تقريبا من القطع المتوسط، وحيث إن القصة تمضى على مدى زمنى مقداره ١٥سنة تقريبا (من عام ١٩٢٤ إلى ١٩٣٩)، إلا أن سرعة السرد بطيئة لكى تجعله ينتمى إلى هذا النوع الأدبى، هذا الطول الزائد يعطى "بقايا صور" و"المستنقع" أبعادا ملحمية، وهو يعنى كذلك أن "حنا مينه" يصف تجاربه الباكرة بتفصيل واسع عما يفعل كتاب السيرة الذاتية العرب الآخرون، ويضمنها أحداثا كثيرة من طفولته. أحد أسباب طول النص أن الناقد يحاول أن يخلق أسطورة للبروليتاريا السورية الرثة بجانب صورة شخصية للذات. ومن هنا فإن الدوافع الأمامية والخلفية تحتاج إلى قدر متساو من فضاء السرد، والحقيقة أن جماعة الفلاحين والعمال السوريين يمكن النظر إليهم باعتبارهم البطل الحقيقى لهذه الحكاية؛ فهم أكثر أهمية من البطل/ الطفل الذى ننظر إلى العالم من خلال عينيه، وعدم تسمية هذا البطل فيه تأكيد على الطبيعة الجمعية للحكاية بإبعاد القارئ عنه وتوجيه التقمص العاطفى نحو الشخصيات الثانوية. "حنا مينه" نفسه وصف سيرته الذاتية بأنها "حكاية شخصية وغير شخصية فى ذات الوقت"[٢٠]، وهى عبارة تذكرنا بعبارة "شكرى" التى جاء ذكرها قبل ذلك عن الطبيعة المختلطة للنص الذى كتبه، وفى تعليق على كتابها "رحلة صعبة.. رحلة جبلية" تقدم لنا "فدوى طوقان"

نموذجا آخر لكاتب عربى يعين بعدا اجتماعيا مهما فى سيرته الذاتية. تقول فى رسالة إلىّ إنها كتبت نصها بهدف ربط قصة حياتها الخاصة بوصف للتغيرات السياسية والاجتماعية فى المجتمع(٢١).

ومن وجهة نظر نقدية أبعد، يمكن أن نقول إن طول نص "حنا مينة" يدل على كتابة هزيلة أيضا. بعض الحوارات طويل بشكل مبالغ فيه، ويفسدها الوعظ والتكلف، وخطبة القائد الثورى فى العمال العاطلين فى المستنقع مثال دال على ذلك (ص ٢٥٣-٢٥٧). كذلك يمكن توجيه النقد للنص بسبب ما فيه من إطناب وحشو وتكرار للجمل يجىء حرفيا تقريبا فى مواضع كثيرة. مثال على ذلك وصف أحد الأحياء الحقيرة الذى يتكرر بعد ذلك مرتين (المستنقع ص ٦٠، ٢٨٠، ٢٨١) وفى رأى بدوى (١٩٩٣: ٢٢٠) فإن هذه العيوب موجودة فى روايات "حنا مينه" الأخرى.

وعلى عكس البانوراما المطنبة لحد الضجر فى "بقايا صور" و"المستنقع" نجد أن اللغة فى "الخبز الحافى" مركزة، وأن المشاهد موجزة ومحكمة. الشخصية المركزية نفسها تملأ الصورة بأفعالها ووعيها. يتكلم "ناتج- **Natij**" (١٩٩٢: ٦٣) عن الطبيعة الذاتية للسرد، وبالتناظر مع ذلك فإن الطبيعة السردية لبقايا صور والمستنقع يمكن أن تعرف بأنها موضوعية، إلا أنه بالرغم من الفارق الأسلوبى (ذاتى/ موضوعى) لموضوع عام مثل البؤس والمعاناة، نجد أنه من الصعب تمييز نص "شكرى" عن نص "مينه" بالقول إن أحدهما يقدم صورة له أكثر صدقا من تلك التى يقدمها الآخر. كلاهما يصف تجارب وخبرات مشابهة، لكن من خلال حساسية فنية ورؤية مختلفتين. كلاهما مر بمرحلة طفولة بالغة الصعوبة تركت ندوبا لاتمحى فى شخصيتيهما وحاجة للتعبير عن التجربة التى عاشها كل منهما. الكاتبان ينتميان للطبقة الاجتماعية الدنيا، ويشهدان على الهوة السحيقة بين الغنى والفقير، والتى هى من صفات العالم العربى فى ذلك القرن. كلاهما يقيس جحيم الظلم الاجتماعى، ولكنهما يظهران -وإن بدون قصد- سلم الحراك الاجتماعى الذى مكن لكل منهما أن يرتفع عن أصله الطبقى.

المكان الذى تدور فيه أحداث القصة فى "بقايا صور" و"المستنقع" هو الساحل الشمالى لسوريا تحت الانتداب الفرنسى، وخاصة منطقة الإسكندرونة. وبالرغم من

كون غالبية السكان عربا من ناحية العرق، إلا أن فرنسا كانت قد تخلت عن المنطقة لتركيا فى ١٩٣٩[٢٢] هذا الحدث هو جرح مفتوح بالنسبة لسوريا إلى يومنا هذا، كما أن الخرائط السورية تظهر الإسكندرونة فى داخل حدود الجمهورية العربية السورية، وهو جرح مفتوح كذلك فى روح "حنا مينه" (فى سيرته الذاتية)؛ لأن أسرته كانت من بين العرب والأرمن اللاجئين الذين تركوا المنطقة فرارا من السيادة التركية. الطرد والخروج الكبير من الإسكندرونة يمثلان النهاية الزمنية للقصة التى يسردها فى جزءين.

قبل ذلك كان "حنا مينه" قد مر بتجربة طفولة مشردة بعد أن هاجر مع أسرته من قرية فقيرة إلى أخرى فى المنطقة نفسها قبل الاستقرار فى ضاحية من ضواحى الإسكندرونة. منطقة المستنقعات الحقيرة التى انتقلت الأسرة للعيش فيها فى النهاية كان اسمها "الصاز– al Saz"، (وهى كلمة تركية تعنى بالعربية: المستنقع) وهو عنوان الجزء الثانى من السيرة الذاتية. بالإضافة إلى تلك الإشارة المحدودة نجد أن العنوان أيضا كناية عن الفقر المدقع الذى يطيح بالبشر فى غياهب البؤس والفقر وهو الموضوع الرئيسى للكتاب. "كان الحى كله دودا يلوب فى مستنقع "صخرى"، فيه كل الأوحال وكل الأقذار، وليس فيه أيما شيء يؤكل" ص٢١٠، "غرق حى "الصاز" فى مستنقع البؤس فوق غرقه فى مستنقع الوحل" ص٢٧٩. "كانوا –المشيعون– يجاهدون لأن يتماسكوا، ولأن يوقفوا أقدامهم عن الانزلاق فى مستنقع الصلصال ومستنقع العدم" (ص٣٦٢).

"حنا مينه" من مواليد عام ١٩٢٤، فى طفولته كانت سوريا (تحت الانتداب الفرنسى) قد ضربها الكساد الاقتصادى العظيم الذى استمر سبع سنوات تقريبا (١٩٢٨– ١٩٣٥) **(Longrigg 1972: 272)** تدهور الاقتصاد العالمى وانهيار التجارة العالمية فى الثلاثينيات عمق الأزمة الاقتصادية فى المنطقة بالإضافة إلى أن الفرنسيين أساءوا حكم سوريا. سياستهم الزراعية قوت من طبقة ملاك الأراضى التى كان يعتمد عليها الحكم الأجنبى، كما استطاع كبار ملاك العقارات أن يتوسعوا فى ملكياتهم لتصبح إقطاعيات واسعة، وعلى العكس من ذلك كانت الأغلبية العظمى من الفلاحين السوريين من المعدمين العاجزين عن مواجهة أعباء الحياة. كانت عقود

الإيجار شفهية وتنتهى عندما يريد صاحب الأرض، وكان صغار المزارعين والمعدمين منهم يتجهون إلى التجار والمقرضين الذين كانوا يتقاضون منهم فوائد باهظة على السلف التى يقدمونها لهم. كانت الأحوال المعيشية فى ذلك الوقت أسوأ منها أيام العثمانيين، ويعلق أحد المؤرخين (Petran: 1972-71) على ذلك بقوله: "تحول المزارعون إلى أقنان، وأفاد ملاك الأراضى من استغلالهم وليس من الأراضى فقط. كانت التراكوما والسل والملاريا وسوء التغذية من بين الأمراض المستوطنة فى القرى، ولم يكن هناك مدارس سوى فى عدد قليل منها"، ويكمل -من تقرير لضابط بريطانى زار إحدى قرى المنطقة أثناء الحرب العالمية الثانية:- "كان السكان فى حالة يرثى لها من شدة البؤس والعوز والإهمال، كانت النفوس يائسة والأرواح محطمة. قد يتوقع المرء أن يرى مثل ذلك فى الغابات أو فى الصين، لكن أن يراه فى بلد صغير ظل تحت الانتداب الأوروبى لمدة ٢٢عاما فإنه أمر لايمكن تصديقه. لم يمر أسبوع واحد، منذ جئت إلى هذه البلاد، دون أن أرى عربيا يعانى – دون أى مبرر– من الحمى والمرض وعذاب الفقر"(٢٣).

وإذا كان الحال فى المناطق الزراعية بائسا لدرجة لايمكن تصديقها، فإنه لم يكن أفضل منه فى المناطق الحضرية. كانت ظروف العمل تشبه تلك فى القرون الوسطى، كما كانت البطالة متفشية على نطاق واسع. فى النصف الثانى من الثلاثينيات (فى القرن العشرين) كان التشغيل الصناعى أقل منه قبل الحرب العالمية الثانية، مستوى معيشة الطبقات العاملة هبط إلى أقل مما كان فى عام ١٩١٣، أما الأجور الحقيقية فكانت تقريبا نصف ما كانت عليه آنذاك (Petran 1972: 72).

فى فترة الانهيار تلك، كان قد شب "حنا مينه" كواحد من ضحاياها، كل الملاحظات التى أوردها الضابط الإنجليزى مؤكدة فى سيرته الذاتية، بل إنه يستخدم المقارنة نفسها "بالفقر الصينى" كما فعل الضابط. كان الريف – كما يقول:

"…. فقير إلى درجة أن الجوع والمرض والخرافة فى كفة، وظلم الإقطاع فى كفة مقابلة، وكل فلاح يدب تحت ثقل الكفتين، يشيلهما فى مشجب عصوى، على نقرته المدملة، كالقن الصينى، وينتظر الراحة فى الموت؛ حيث لايستطيع سيده، بعد، أن

يأمره بالنهوض، وبالعمل، أو يجلده بالسوط، ويعذبه بالتجويع" (بقايا صور- ص٢٣٤).

أحداث "بقايا صور" تدور في هذا المحيط، وبالرغم من أن الوالدين كانا من مواليد قرية "السويداء" الساحلية، إلا أن الأسرة لاتشعر بالراحة أو بأنهم في قريتهم عندما يعودون للاستقرار هناك، بدل ذلك كان الشعور بالغربة وبالوقوع في فخ. أسرة البطل ضائعة في الريف، مشددة ومقطوعة عن المدينة التي ينتمون إليها كما يرى أفرادها والآخرون (ص٨١، ١٢٩، ١٦١، ١٧٥، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٥٥، ٢٦٦، ٢٧٨، ٣٠٤). القرية الريفية ليست كناية عن وطن مفقود في نص "حنا مينه". والمؤكد أنها ليست مصورة على نحو رومانسي، كما أنها ليست رمزا لجذور ثقافية. إنها تظهر - وعلى العكس من ذلك كله- كرمز لنظام اجتماعي عفن وهو الإقطاع. في هذا النص، المدينة هي المكان الأصلي المرتبط بحنين ما، بينما القرية غريبة، سجن لسجناء الفقر في دائرة مفرغة: "لا مأوى، لا مال، لا طعام، لا عمل" (ص٢٦٠). القرية صحراء "الغربة ليست وطنا والصفصاف لاينمو في الصحراء، كنا صفصافة في صحراء" (ص٢٣٤). القرية شر. هناك يعاني الطفل/ البطل من الجوع والمرض (الملاريا والدزنتاريا ورمد العيون والجرب) واليأس. العادات والتقاليد المتخلفة في القرية تسهم في جعل الحياة الريفية شديدة القسوة. المفهوم التقليدي لشرف العائلة مثلا، يجعل أهل إحدى القرى يطردون أمًا، ويفرقون بينها وبين أطفالها، لأن بعض اللصوص -لسوء حظها- اغتصبوها بعد أن اقتحموا منزلها في غيبة زوجها.

في "المستنقع" -وهي تكملة لبقايا صور- حلت المدينة محل الريف كمحيط للأحداث، وهكذا فإن المقابلة: "القرية/ المدينة" مستخدمة كعنصر بناء في السيرة الذاتية لـ"حنا مينه" أيضا. حنين الأم الدائم للعودة إلى المدينة التي هي بالنسبة لها رمز لحياة ومستقبل مستقرين، هذا الحنين هو الفكرة المسيطرة على النص (ص٩٧، ١٢٠، ١٥٢، ١٦٨، ٢٠١، ٢٢٢، ٢٣٢، ٣٤٥). في المدينة يوجد أقارب للأسرة، كما توجد فرصة لابنها للذهاب إلى المدرسة. في المشهد الأخير من "بقايا صور"، نجد البطل جالسا في "عربة بحصان واحد"، وبعجلات حديدية كتلك التي جئنا بها إلى القرية قبل ثلاثة أعوام"، ثم يطمر رأسه في حضن والدته وهي تقول: "ناموا يا

صغارى.. نحن ذاهبون إلى المدينة" (ص٣٥٨). بهذه الكلمات ينتهى الكتاب. "المستنقع" تبدأ بعد ذلك مباشرة، والجملة الأولى تعلن "ها نحن فى المدينة!".

ويوجد فى هذا البناء النصى توازٍ مثير بين مجموعة الشخصيات؛ حيث تتوازى ثنائية القرية/ المدينة وثنائية الفلاح/ العامل؛ إذ نجد فى الجزء الثانى وصفا لبؤس الفلاح فى ظل النظام الإقطاعى. من هذه الناحية تظهر القرية والمدينة كرموز لطبقات اجتماعية مختلفة ولأنماط متنوعة من الظلم ومن المقاومة، وهما مكملان لبعضهما بدلا من أن يكونا متعارضين فى نظر الكاتب.

لكن الاحتلال عدو فى نظر كل من عالمى القرية والمدينة.فى المستنقع، "مسيو دو مولان" مدير شركة الكهرباء هو رمز الاحتلال (ص٢٠٢، ٢٠٤)، وكذلك القنصل الفرنسى الذى لايذكر اسمه (ص٣٠٤). الشخصيات نماذج بسيطة مجردة من الذاتية ومن الحياة، كما تظهر فى النص نماذج أخرى بسيطة من الشر ذاته مثل صاحب الأرض القاسى، والغنى الذى يجرى وراء شهواته، والمرابى، وهى النماذج نفسها التى ينتمى إليها المختار فى "بقايا صور". وفى معرض هذه المجموعة من الشخصيات نجد أيضا أعداء العدالة الاجتماعية المقدمين على هيئة شياطين، بينما أعداء الظلم مقدمون بصورة مثالية. ومن الملامح المثيرة للاهتمام فى السرد أن العديد من "النماذج الإيجابية" -أو الجيدة- هى لشخصيات ثانوية أو هامشية. ليس البطل فقط هو "الغريب" فى القرية والمدرسة، وحتى فى الحى الذى يعيش فيه بسبب إدمان أبيه للكحول وفقر أسرته الشديد، بل إن معظم النبلاء من الرجال والنساء الذين تصورهم الرواية هم أيضا "أغراب" مثله. فى "بقايا صور" هناك نموذجان للمرأة الوقحة، الخاطئة فى نظر الأغلبية، لكنها طيبة وتضحى بنفسها. وتبدو فى السرد قوية وشجاعة. فى "المستنقع"، رجل ذو عين واحدة، مسحوق من الفقر يرتدى أسمالا بالية، هو رسول الأمل المبشر بالحقيقة: هو "إسبيرو الأعور"، لم يكن مثل ذلك الذى مشى على الماء وأتى تلاميذه بعد أن نفخ على العاصفة لتهدأ. لم يكسر خبزا ولا وزع سمكا مشويا" (المستنقع ص٣٤١).

وهكذا تتردد أصداء الإنجيل فى هذه الصورة التى تجسد الخير، مغزى عبارة "من كان منكم بلا خطيئة، فليرمها بحجر" (يوحنا: ٨:٧) هو مغزى الحكاية أيضا.

لكن الأفكار المسيحية تستدعى دعما للكفاح ضد الظلم الاجتماعى والقمع، وبعد كل شيء، ألم يكن المسيح المخلص فقيرا ومضطهدا و"غريبا"؟

الشخصيات الثانوية الأخرى نماذج نبيلة على نحو أكثر تقليدية. المهيج الثورى البروليتارى الذى يظهر فى المستنقع يحمل اسما واضحا وهو "فايز الشعلة". وعلى أساس هذا المعنى الرمزى للاسم من السهل أن نتساءل ما إذا كان له وجود تحت هذه الهوية. وأيا كان الأمر، فإن ذلك الثورى النموذجى يلهم عمال الميناء فى الإسكندرونة للاحتجاج ضد البطالة، ويقودهم فى تظاهرة تتجه إلى قصر القنصل الفرنسى، وينتهى ذلك الفعل بمذبحة عندما تفتح القوات السنغالية النار على المتظاهرين ليسقط القتلى بالعشرات والجرحى بالمئات (ص٣١٣). وصف الحدث يتم بشكل نمطى وبما يتفق مع الأفكار الماركسية، وهو خلو من الملامح والسمات الذاتية. وبالرغم من أن البطل يشارك فى ذلك التحرك، ويتعرض للرصاص، وله رفاق وجيران من بين القتلى، إلا أن ذلك ليس سوى إضافة سلبية فى وصف المعركة الذى يقدمه المؤلف. ولو أننا قارنا ذلك بمشهد أعمال الشغب فى "الخبز الحافى" سنرى كيف أن السيرة الذاتية لـ"حنا مينه" مسيسة بشكل واضح. الكفاح الوطنى فى سيرة الكاتب المغربى بمثابة ستارة خلفية لمسرح مغامرات البطل المراهق، وليس له أهمية أساسية فى السرد، حلم الحرية الفردية امتداد لحلم الحرية الشخصية بالطبع، إلا أن الحرية الشخصية هى المسيطرة على الصورة. من ناحية أخرى نجد أن التجربة الفردية فى سيرة "حنا مينه" قد تركت مكانها الأساسى للتجربة الجماعية، وهى مفسرة حسب جدول معد سلفا. وصف ذلك الحدث المزعوم بأنه حدث تاريخى يتم تضخيمه والمبالغة فيه لكى يفى بالاعتبارات الأيديولوچية، كل ذلك يضر بالأثر الفنى للنص الذى يكاد يبتعد فى أجزاء معينة منه عن أن يكون أدبا "هادفا" ليصبح أدبا "هاتفا"[٢٤]. الميل الأيديولوچى للسرد يتضح أكثر من ذلك عن طريق العبارات والكلمات المشحونة سياسيا مثل "الإقطاع" و"الإقطاعى" (بقايا صور ص٢٠٣، ٢٣٤، ٢٦١، ٣٢٤، ٣٥٥) و"الحركة العمالية" (المستنقع ص٢٥٨) و"البلدان الرأسمالية" (المستنقع ص٢٥٦) و"الجماهير" (المستنقع ص٣٠٢) و"المناضلون النقابيون" (المستنقع ص٢٥٩).

ويميز الروائى وعالم الاجتماع العربى "حليم بركات" بين ثلاثة توجهات رئيسية فى الأدب العربى المعاصر، وخاصة فيما يتعلق بالرواية وهى: الأدب التوفيقى والأدب النقدى والأدب الثورى. (بركات: ١٩٨٤، ١٩٩٣)، وهو نموذج مرتبط بحكم قيمة يعتمد فى جزء منه على أرضية سياسية. فالأعمال المصنفة على أنها تنتمى للتوجه الثالث هى الأفضل؛ لأنها الأكثر أصالة وتقدمية كما يوضح "بركات". والأدب الثورى يتميز برؤية للمجتمع العربى باعتباره مجتمعا يمتلئ بالمتناقضات: بين الطبقات الاجتماعية، بين الظالمين والمظلومين، بين القوى الوطنية والقوى الاستعمارية أو المحتلة...إلخ، وهو يقدم لنا الفرد فى حالة اغتراب عن مجتمعه ومؤسساته ومستقبله الخاص. والأعمال الأدبية من هذا النوع تقدم لنا الإنسان فى حالة صراع مستمر، فى حالة معارضة وتمرد، يحاول أن يتخطى حدود الواقع ويغير المجتمع، وأن يشكل مصيره الخاص، وهو ثالثا (الأدب الثورى) يرفض المواضعات والمقدسات ومكرسات الثقافة العربية التقليدية.

فى معظم الجوانب الخاصة بهذا المضمون، فإن السيرة الذاتية لـ"حنا مينه" تندرج تحت عنوان "الأدب الثورى"، لكنها لاتصمد أمام المتطلب النهائى والذى هو شكلى. "الرؤية الجديدة" للأدب الثورى تتطلب "شكلا جديدا" باستمرار، يميزه مزج بين لغة استثنائية وأسلوب إبداعى، "إذا كانت الرؤية تقليدية فإن الشكل سيكون تقليديا كذلك" (بركات: ١٩٨٤: ٣٨٦). وبهذا المعنى فإن الشكل السردى فى "بقايا صور" و"المستنقع" ليس رائدا. إنه يستلهم "مكسيم جوركى" وأسلوب الواقعية الاشتراكية الروسية فى كتابة الرواية.

والحقيقة أن "بركات" فى نموذجه، يستخدم المستنقع مثالا لتصوير الفارق بين "أدب التغيير الثورى" وما يعرف بـ"الأدب الملتزم"، الأخير يختزل الواقعية إلى أيديولوچيا ويعود إلى الشعارات والتعبيرات المباشرة، ويشغل نفسه بالأحداث اليومية بدلا من النزول إلى الأعماق بتحليل الأزمات الأساسية وتناقضات المجتمع كما يقول "بركات" (١٩٨٤: ٣٨٥). وفى عمل آخر له بعد ذلك، يقدم "بركات" هذا النموذج لكى يهاجم أدب "حنا مينه"، ويتهمه بأنه "تقليدى" أكثر مما هو "ثورى" متناولا الصورة المحافظة التى يقدمها الكاتب السورى للنساء كدليل على ذلك. "حنا مينه" فى رواياته

ثورى بالمعنى السياسى المجرد وعاجز عن تناول القضايا الاجتماعية الأكثر عمقا (بركات ١٩٩٣: ٢٣٠، ٢٣٨).

على أن "بركات" يجد صعوبة واضحة فى أن يحدد أى أعمال نموذجية تتطابق مع معاييره الجمالية، ويحاول أن يهرب من هذه المشكلة بترديد أن الأدب الثورى ما زال فى طور التكوين (بركات: ١٩٨٤: ٣٨٥، ٣٨٧) وبالإشارة إلى وجود روايات "جيدة" يعتبرها أدبا "ما قبل ثورى" (بركات ١٩٩٣: ٢٣٠، ٢٣٨) لكن نقد بركات لـ"المستنقع" يظل له ما يبرره.

من ناحية أخرى فإن السيرة الذاتية لـ"حنا مينه" من المؤكد أنها تتمتع بالقدرة على أن تستحوذ على إعجاب القارئ. كلاهما، الجزء الأول والثانى، يوجد بهما نقاط قوة كما بهما نقاط ضعف. أحد مميزات "بقايا صور" هو ما تقدمه من وصف دقيق لصناعة تربية دودة الحرير فى الشرق وكيف اختفت بظهور الحرير الصناعى الرخيص فى السوق العالمية، ذلك التغير الذى وجه ضربة قاصمة للفلاحين[٢٥]. كذلك يمكن أن يعجب القارئ بالأثر العاطفى للحكاية. وبالرغم من اقترابها من الدعاية السياسية، والسنتنمنتالية، إلا أنها تظل واقعية لكى تشغل القارئ بما فيها من مأساة. أحزان الأم التى تتهدد المجاعة والموت أبناءها، مكتوبة بأسلوب ملىء بالحيوية، وكذلك آلام الكاتب الناضج الذى سبق أن مر بالمأساة نفسها وهو طفل وصبى. لهذه الأسباب فإن قارئا محنكا مثل "محمد مصطفى بدوى" (١٩٩٣: ٢١٨، ٢٢٠) يستحسن الصور المرسومة بحيوية للشخصيات الرئيسية والوصف المؤثر للقسوة والاضطهاد والمعاناة الشديدة من الفقر والمرض والموت، وكذلك مشاهد البطولة والشجاعة، كما يقدر الكاتب على "سرد القصة وصنع التشويق".

أثر قوى على نحو خاص، ذلك الذى يتركه مصير أخوات الكاتب، والجرح الغائر الذى يخلفه ذلك فى نفسيته. الطفل الصغير يحب شقيقاته الثلاث الأكبر منه، هن أصدقاؤه، ولهن اهتمام بشئونه "كأمهات صغيرات" (بقايا صور ص١٢٤، ١٢٥، ٢٠١) و(المستنقع ص١٩٩)، لكن الفقر يدفع الوالدين لبيع بناتهما واحدة تلو الأخرى كخدم للأغنياء، ويجمعن أجورهن لمواجهة مطالب الحياة. من وقت لآخر، يمر الطفل

بآلام الوحدة والعزلة، ويرى أمه وهى شديدة الحزن والاكتئاب لفقدان بناتها، لذلك يعبر الكاتب عن أسفه وشعوره بالذنب وبالغضب، كما يمجد معاناة كل أطفال العالم المحرومين من آبائهم بسبب الفقر (بقايا صور ص٢٩٣)، كما يتذكر كيف أن شقيقتيه الكبريين "قد صلبتا على خشبة الخدمة" (بقايا صور ص١٠٤): يقول متفجعا: "كانت طفولة الأختين تعتصر كليمونة، تحترق كسيكارة، وتتحول إلى رماد" (بقايا صور- ص٢٥٦)، ويفكر بهما كمتهمين أبرياء فى سجن بلاقضبان مدانين حسب قوانين الفقر واليتم والحاجة، وهى قوانين "غير مسطورة".

خيانة الآباء، التى هى خيانة المجتمع، مرتبطة بخيانة "يهوذا" الذى باع المسيح "بثلاثين من الفضة" (بقايا صور: ص١٣٣، ١٣٤، ٢٠٤)، وعندما ينفذ الحكم القاسى على البنت الثالثة تعود الإشارة المسيحية: الطريق الذى مشت فيه حاملة صليبها بشجاعة كان هو "طريق الآلام"، "وفى الجلجلة ستصلب الطفلة على خشبة الحاجة"، ونحن الذين فى البيت سنأكل بثمن ردائها خبزا" (المستنقع: ص١٢٣). المؤلف/ الراوى يسأل نفسه لماذا نجا من الخدمة فى بيوت الأغنياء، فيجد أن تقاليد المجتمع هى التى تعفى الأطفال الذكور من ذلك، خدمته كان لايمكن أن تتحول إلى نقود، هكذا ببساطة، وذلك هو أحد جوانب التمييز ضد النساء، الأمر الذى يوجه إليه نقده فى النص أكثر من مرة؛ فهو بعد أن نضج، أصبح يدين توجه الناس فى تفضيل الأولاد على البنات، اللائى يُنظر إليهن كوصمة عار أو خزى محتمل، كما يشفق على النسوة اللائى يعرضن أنفسهن لوسائل بدائية وخطرة لإجهاض أنفسهن لعجزهن عن إعالة مالديهن من أطفال. الطفل يحتج على المصير المروع لشقيقاته.

"رجوت الأم ألا ترسل أختى إلى الخدمة فى بيوت الناس، وقلت لها أنا ذاهب مكانها؛ فمسحت أمى على رأسى وقالت:

- ماذا يفعلون بك أنت يا صغيرى. أنت لاتعرف الكنس ولا الجلى، ولن يقبلوا باستخدام صبى.

- إذن لا نذهب. لا هى، ولا أنا.

– ومن أين نأكل؟ أنت ترى أن شـغل الوالد لا يكفى وحـده. إننا فـقـراء يا صغيرى. فقراء أكثر من كل سكان الحى.

– ولماذا حيّنا فقير يا أماه؟

– لأن المدينة فقيرة كلها.

– كلها؟ والأغنياء؟

– هؤلاء أسياد المدينة ونحن أجراؤها.

– ولماذا نحن أجراء؟

– لأن الله خلقنا هكذا!

الوالدان مثل معظم جيرانهم، خاضعان، مؤمنان بقدرهما، مستسلمان له. الطفل/ البطل يبحث عن بديل لنظرتهم تلك الخانعة والمذعنة للحياة، والسيرة الذاتية بيان عن كيف أنه اكتشف ذلك البديل فى الاشتراكية. وهذا النموذج يمثل النوع الأدبى، "قصة حياتى هى أيضا قصة أفكارى"، وبالرغم من لغته الدينية إلا أن "حنا مينه" يستبعد الدين كوسيلة لحل المشكلات الاجتماعية. فى مرحلة ما، نجد البطل يبتهل مرارا وتكرارا للعذراء لكى تجعل حيهم نظيفا وجافا مليئا بأشجار الفاكهة، لكن شيئا لايحدث، ويذكر الطفل فشله أمام أحد الأطفال الآخرين فيقول له:

"لو كان الدعاء يغير أحوال الناس والأحياء لتغيرت منذ زمن بعيد. أمك جاهلة، أما أنت فابن مدرسة، وعليك بدلاً من أن تطلب إلى العذراء أن تغير الحى، أن تغيره بنفسك.

– أنا؟

– نعم أنت

– وكيف؟

–أن تفهم الحقيقة، وتعرف السبب فى أن حيّنا على هذا الشكل، وتعمل مع العاملين لتغييره.

الهدف التعليمى واضح، كما أن رسالة المؤلف واضحة. "هل كان ذلك قدرا محتوما؟ لا أومن بهذا. كان مجتمعا ظالما ذلك الذى حرم أخواتى من الدراسة وحرمهن من دفء البيت وحنان الوالدين" (المستنقع: ص١١٨)، "كان الظلم هكذا شديدا، والفقر أشد، ولم يكن لأى عامل أو فقير أن يرفع الصوت أو يطالب بحق، كانت الدنيا ظلاما.. ظلاما.. ظلاما.." (المستنقع: ص٢٥٩).

لكننا إذا اعترفنا بأن قناعات الشخص الأيديولوچية جانب من جوانب شخصيته، فسنجد أن القشرة الفكرية لقصة "حنا مينه" الطويلة يوجد بداخلها بذرة أصالة يستطيع القارئ أن يكتشفها وأن يخرج بها، ومما لاشك فيه أن العلاقة بين المبادئ والحياة فى هذا النص علاقة عضوية. كلتاهما، القشرة والبذرة، هما لنبات واحد، أو كما يوضح "حنا مينه" فى حوار معه:

"لم أدرس الفكر الاشتراكى، ولكننى عشته. أكلته وشربته مع الخبز اليابس والماء والشاى وشريحة الطماطم أو حبة عنب واحدة عندما كنت عاريا وجائعا. ومثل النسغ الذى يمكن أن يصنعه هذا الغذاء الهزيل، أصبحت الاشتراكية هى نسغ جسدى، نتيجة لحياة بائسة أكثر مما يمكن أن تتخيل. عمال الميناء والبحارة الذين كانوا يعيشون فى حى المستنقع فى "الإسكندرونة" كانوا أول من كلمنى عن "الشيوعية" و"النقابات" و"الإضرابات"، عن الفقر والثورة والعدل... عن بلاد موسكو، وفرنسا، وعن ضرورة مقاومتها، كما أعطونى بعض الكتيبات"(٢٦).

عندما تعرف ذلك، يصبح من الخطأ ألا نعتبر قصة طفولة "حنا مينه" خطبة سياسية. الأيديولوچية الاشتراكية تظهر كجانب ضرورى جدا من شخصية الكاتب، وهى تلون حياته مثلما تلون نصه. وبالرغم مما فيها من خطابية زاعقة يصعب استساغتها، إلا أن السيرة الذاتية صادقة ومخلصة لتجربة الكاتب.

٤- جحيم الفقر: نموذج توفيقى

فى النصوص موضع هذه الدراسة، نجد أن المؤلف فى طفولته ضحية للظلم الاجتماعى دائما، وبينما يقدم نفسه هكذا، إلا أن الكاتب يشير بإصبع الاتهام إلى

أولئك المسئولين عن ذلك فى صورهم المختلفة. السيرة الذاتية الفردية والمتمركزة حول "النفس" تصبح منبرا للنقد الاجتماعى.

فى مثالنا التالى، نجد النقد الاجتماعى معتدلا. قضية العدالة الاجتماعية بالنسبة للفقراء مقدمة على نحو ضمنى هادئ. "سطور من حياتى" لمحمد قرة على نشرت فى عام ١٩٨٧، أى بعد وفاة المؤلف بفترة قصيرة، والنص يعطى انطباعا بأن الكاتب أسهم فى تحرير الكتاب فى صورته النهائية؛ حيث كتب له تصديرا موجزا (ص ١٥، ١٦)، إلى جانب ذلك فإن السرد ينتهى نهاية مفاجئة وغير حاسمة بما يعنى أن الكاتب كان ينوى أن يكمل قصته، لكن الوقت لم يمكنه من ذلك[٢٧]، وكدليل على تناوله المعتدل نجد للكتاب مقدمتين تقريظيتين من شخصيات لبناية مهمة، إحداهما بقلم "سليم الحص"، رئيس وزراء لبنان الأسبق، والثانية بقلم نقيب الصحفيين اللبنانيين "محمد البعلبكى".

فى "سطور من حياتى" نلتقى ببطل، التحدى الكبير الأول أمامه فى الحياة، وهو البقاء المادى والعقلى، وهو من مواليد أسرة شيعية فقيرة من "جبل عامل" فى الجنوب اللبنانى، ووجوده منذ البداية عملية صراع مستمر. فى عام ١٩١٥ -وعمره عامان- يصبح يتيما بعد أن ماتت أمه بالكوليرا، وذهب والده للخدمة فى الجيش التركى. وهنا، مثل "محمد شكرى" و"حنا مينه"، يجد لزاما عليه أن يبحث عن الطعام فى أكوام المخلفات لكى يظل على قيد الحياة. فى هذه الحالة تحدث التجربة فى مرحلة باكرة لدرجة أن المرء يشك أن كل الذكريات الواضحة والواعية عنها قد غابت، وفى كل الأحوال فإن الكاتب يحجم عن إعادة بناء تلك الأيام المؤلمة بالتفصيل ويكتفى بإيجازها: انقضت أيام الحرب بما فيها من أمراض وجوع وكوارث. الطفلان "البطل وشقيقه الأكبر" عاشا ذلك البؤس، ولم يكونا أكثر من جلد على عظم. ولولا أنهما كانا يتنفسان ويبكيان لظننت أنهما شبحان بجوار جيفة أو أصداء حشرجة إنسان يحتضر.. ثم كان عام ١٩١٨. انتهت المحنة. سكتت المدافع. تنفس الناس الصعداء؛ حيث ملأت الزهور والأوراق والبراعم الأرض والشوارع. انزاحت رائحة الموت عن القرية (ص٨٤). وكما وجدنا فى "الخبز الحافى" مثالا على أن السيرة الذاتية العربية عن الطفولة تركز فى العادة على مرحلة المراهقة، نجد أن السنوات الأولى والباكرة

مقدمة لنا هنا على شكل لمحات سريعة ولا أكثر من ذلك. هذا النقص النسبى فى الاهتمام بذات الطفل ربما كان من أثر اقتناع لاحق بأن الخطوات الأساسية فى التطور الشخصى هى تلك الخاصة بمرحلة المراهقة، عندما يواجه بنجاح أحد التحديات الموجودة أمامه مثل اختيار مهنة أو الحصول على وظيفة فى الحياة، هذا بالطبع إلى جانب أن الذاكرة ضعيفة فى الطفل الصغير، لكن مؤلف "سطور من حياتى" يوضح كيف واجه سوء الحظ عندما كان مجرد طفل يخطو خطواته الأولى. السرد عن الميلاد والطفولة (من عمر صفر إلى عامين) يجىء مفصلا وطويلا (من ص١٧- ٤٥). حتى وإن غابت عن ذاكرته سنواته الأولى المضطربة، ويتمه، فإن تلك الأحداث المهمة بالنسبة للرجل المتقدم فى العمر، لابد من أن تكون نقطة الانطلاق لأى وصف ذى معنى عن تاريخ الشخصية. وبالرغم من ذلك فإنه يركز نصه بشكل عام على المراحل المتأخرة من الصبا والشباب. ومن هنا فإن سرد الطفولة الباكرة (من ٣-٦ سنوات) يجىء سريعا ولايستغرق سوى صفحات قليلة (ص ٤٧-٥٠)، أما الفترة من السابعة إلى الثالثة عشرة فيتناولها باهتمام أكبر نسبيا، فى خمسين صفحة (من ١٥: ١٠٢) وهى تقريبا مثل الخمسين صفحة التى كتبها عن مرحلة المراهقة (من سن ١٤: ٢٠) وامتدت على الصفحات من ١٥٧ إلى ٢٣٦، وثلاثين صفحة فى نهاية الكتاب (ص ٢٣٧- ٢٦٦) وهى تصل بالكاتب إلى منتصف العمر ووضع اجتماعى مستقر.

التطور الزمنى للسرد يتوازى مع تطور الوضع الاجتماعى للكاتب. القصة لاتتحرك فقط من الطفولة إلى البلوغ أو النضج، بل من هامش المجتمع إلى مركزه أيضا. وعلى أية حال فإن هذه القصة "المنقحة" للصعود من القاع إلى القمة، وللانتصار بالرغم من كل الظروف غير المواتية، تتم فى واقع شديد القسوة. وفى ألتحليل الأخير فإن قصة طفولة "محمد قرة على"، كما تظهر فى النص يمكن أن توصف بأنها كانت جحيما. حزن وأسف الكاتب عندما ينظر وراءه يشعر به القارئ حتى وإن جاء الألم مستترا خلف كلمات محايدة أو جاء السرد بضمير الغائب (على لسان الشخص الثالث). "قرة على" يشير إلى نفسه دائما فى النص بكلمة "هو" أو "الصبى" أو "الفتى" أو "صاحبنا"، وهذا الأسلوب يساعده على أن يحتفظ بمسافة

عاطفية مع موضوعه، ولكنه يترك لدى القارئ انطباعا عن تورطه العاطفى ككاتب بسبب الأجزاء الحزينة والأحداث المؤسفة التى يختارها، الذكريات الصادمة أو الحوادث السيئة أو المصائب مثل ما حدث له عندما دهسه ترام (ص١٠٢) أو عندما ضل طريقه فى المدينة (ص٥٣) أو فى ظروف الجوع والمرض (ص٤٣، ٤٨) أو إهمال الوالدين (ص٤٧) أو الضرب المبرح وسوء المعاملة والترويع (ص٦٥، ٦٧، ٧٦، ١١٤، ١٤٦)، تلك كلها ملامح منتظمة ومتواترة فى السرد، وكلها تصور مرحلة تتسم بغياب الأمان المادى والنفسى. الخوف والقلق كامنان فى ظل تلك الذكريات كلها.

والكاتب يتجنب تحليل الأسباب الاجتماعية لطفولته البائسة. كلاهما، لغته واختياره للمراحل التى يكتب عنها مسالمان، ونقده الاجتماعى معتدل. كانت له ذات مرة تجربة مخيفة كحمال لأحد "البكوات"، كان رجلا شديد القسوة جعله يحمل حملا ثقيلا لمسافة طويلة، لم يرحمه أو يشفق عليه حتى عندما بدأ ظهره ينزف نتيجة احتكاكه بالسلة المصنوعة من الخيزران. عندما يتذكر ذلك الحدث يكتب أن "الولد" منذ ذلك الوقت قرر بينه وبين نفسه ألا يسير وراء أى "بك" مهما كان نفوذه أو سطوته، منذ ذلك الوقت أصبحت روحه مرتبطة بإخوانه الحمالين والصغار منهم بخاصة؛ لأنه بمجرد أن كان يرى أيا منهم، كان يرى بركة دمه ويتذكر رعب اللحظة وشدة آلام جرحه (ص٦٧).

وفى ذلك الجزء يمكن أن نحس بشعور التضامن مع الفقراء والحقد على الأغنياء، كما يمكن أن نسمع فيه دعوة إلى الانتقام، لكن "سطور من حياتى" بشكل عام، لاتعبر عن نقد إجتماعى قوى أو شديد؛ فالحكاية بالأحرى تحتفى بالإنسان الذى كان ذكيا وقويا بما يكفى لكى يتغلب على عاهته الاجتماعية. موضوع الفقر موظف على نحو ما، كما هو فى حكاية الصبى الفلاح الذى أصبح أميرا، والفقر فى الحكاية رمز لنظام عالمى كامن لابد من أن يكون معظم الناس فيه فقراء ولايرتفع فيه إلى القمة سوى قلة من المحظوظين الجسورين. نقرأ مثلا فى "سطور" من حياتى أن التقاليد كانت قد قسمت المجتمع إلى مقاطعات، وأنه كان من المستحيل على المرء أن ينتقل من مقاطعة إلى أخرى إلا إذا كان لديه قدر بسيط ما من حب المغامرة وقدر ما من الشجاعة وقدر كبير من الفضول، إن لم يكن الوقاحة... (ص١٢٧).

٥- صدمة الفقر

الصورة الأدبية عن الطفولة كمرحلة معاناة كاملة، كجحيم وسوء معاملة وإهمال وألم ليست مقصورة على السير الذاتية التى سبق أن تناولناها فى هذا الفصل، كما أن الفقر لم يكن ظاهرة مقصورة على المغرب أو لبنان. هناك تجارب كابوسية مماثلة تملأ الجزء الأول من "أيام الطفولة" للكاتب المصرى "إبراهيم عبدالحليم"، وجزء كبير من الوسية لـ"خليل حسن خليل" (المصرى أيضا). الكتابان كلاهما يصور الأطفال الذين نشأوا فى أواخر العشرينيات والثلاثينيات، وهى الفترة نفسها التى يصفها "حنا مينه" فى "بقايا صور" و"المستنقع". هذه الفترة التاريخية كانت صعبة فى مصر كما كانت فى سوريا بسبب الكساد العظيم. مقارنة بالفترات السابقة، كانت الظروف قد أصبحت أكثر سوءا بالنسبة للغالبية العظمى من السكان. الأساليب الحديثة فى الزراعة جاءت لصالح كبار ملاك الأراضى على حساب صغارهم. أساليب الرى الحديثة وعدم الصرف الجيد أديا إلى ملوحة الأرض وجدبها فقل الناتج الزراعى (ريشار: ١٩٨٠). الربا والاستغلال الفاحش أديا إلى هجرة الفلاحين للأرض[٢٨].

فى الفترة ما بين عامى ١٩٢٧ و١٩٣٧ ترك ما يقرب من ٤٤٠٠٠ مزارع أراضيهم بسبب تراكم الديون عليهم وعجزهم عن دفع الضرائب (ريشار: ١٩٨٠-٧٧). انهار استهلاك الغذاء وعم سوء التغذية (ريشار: ١٩٨٠: ٧٧)، وبسبب هبوط سعر القطن عم الإفلاس والخراب بين كل من الفلاحين والتجار، أما الفساد والقمع فكانا فى حماية الأقوى وحرما الفقراء من العدالة، وبالمناورة وراء كل ذلك، كان الاحتلال يتحكم فى مصير الأمة.

كان التعليم إحدى الوسائل لتحسين ظروف الإنسان فى الحياة، إلا أن الطريق كانت مغلقة أمام الأغلبية من الأطفال بسبب الفقر. رسوم الدراسة لم ترفع عن التعليم الابتدائى إلا فى عام ١٩٤٤ وعن الثانوى إلا فى عام ١٩٥١ (Fask 1980: 46)[٢٩]، ويتذكر "نجيب الكيلانى" الذى كان طالبا بالمدرسة الابتدائية فى الأربعينيات أن رسوم

الدراسة فى مدرسة الإرسالية الأمريكية فى سنباط (فى دلتا النيل) كانت ستة جنيهات مصرية، وبالإضافة إلى ذلك كان على التلميذ أن يشترى زيا خاصا وكتبا وأدوات مدرسية. (لمحات من حياتى: الجزء الأول: ص٣٩)، وبالمقارنة نجد أن راتب المدرس أو الموظف الحكومى فى الفترة نفسها كان أربعة أو خمسة جنيهات تقريبا (ص٦١، ص١٠٥). وكانت نفقات الإقامة والإعاشة باهظة. المدرسة الثانوية كانت أكثر تكلفة من الابتدائية، وبالتالى كان على والد "الكيلانى" أن يدفع أكثر من نصف ثمن محصول القطن لكى ينفق على تعليم ابنه فى تلك المرحلة من التعليم (ص٤٧)، وبسبب ذلك لم يتمكن شقيقه من الذهاب إلى المدرسة بالمرة بالرغم من أن والده كان غنيا نسبيا.

وفى السيرة الذاتية لـ"خليل حسن خليل"، نقرأ أنه فى عام ١٩٣٢ كانت المصروفات السنوية للمدرسة الثانوية فى "الزقازيق" عشرين جنيها مصريا (الوسية: ص٢٠) وفى الوقت نفسه كان المؤلف (وهو طفل) يتقاضى قرشين فى اليوم عن عمله سكرتيرا فى العزبة، وهو ذات المبلغ الذى كان يتقاضاه العامل اليومى البالغ (ص٥٩)، وفى الثلاثينيات كان العامل الزراعى فى مصر يشقى فى الأرض لكى يحصل على ما بين قرشين وخمسة قروش فى اليوم، أى ما قيمته جنيه واحد فى الشهر (ريشار: ١٩٨٠ ص٧٦).

- حالة: أيام الطفولة:

فى مرحلة الأزمة تلك، خيم شبح الفقر فجأة لكى يحدث صدمة شديدة فى كثير من الأسر المصرية التى كانت تعتبر ميسورة نسبيا، كانت أسرة "إبراهيم عبدالحليم" إحداها. فى الجزء الأول من سيرته الذاتية "أيام الطفولة" يحكى قصة مرض والده نتيجة صدمة أصابته بعد خسارة فادحة تعرض لها فى عمله (ص٢١). اشتد عليه المرض لمدة عامين ثم مات. كان المؤلف فى التاسعة من العمر، طالبا فى المرحلة الابتدائية، وعاش تجربة عجز الأسرة عن تحمل مصروفات الدراسة نتيجة تدهور أحوالها الاقتصادية.

هكذا جاء الفقر ليكون صدمة للطفل ويدمر شعوره بالأمان. فقرك يعنى أن تلقى معاملة سيئة من المعلمين فى المدرسة، أن تكون محروما من المزايا، أن يكون لديك شعور شديد بالنقص أمام من هم أفضل منك حالا، من يستطيعون شراء الحلوى والوجبات الخفيفة وتذاكر السينما، ويغلب على أيام الطفولة صدمة مزدوجة لفقدان الأب قبل الأوان وفقدان الكيان الاجتماعى، والسرد من الناحية الفنية مبنى على حكايتين متوازيتين: إحداهما عن مرض وموت الأب (الفصول: ٢، ٣، ٦، ٨) والأخرى عن كفاح الطفل للحصول على التعليم بالرغم من فقر الأسرة (الفصول: ١، ٤، ٥، ٩، ١٢). الطفولة الباكرة صامتة، لا وجود لها، والقصة تبدأ بالكارثة وبظهور شبح الفقر فى أواخر العشرينيات من القرن العشرين. الصدمة عاطفية وفكرية، ولكنها ثقافية كذلك، والصواب والخطأ فى العالم ليسا كما يقال عنهما فى كتب المدرسة. "تعلمت فى طفولتى أول درس عن النظام الطبقى. أدركت أن هناك عددا محدودا من الأغنياء الذين يملكون القصور والأراضى والمصانع، ويستطيعون شراء كل ما يريدون، وعرفت كذلك أن هناك عددا لا حصر له من الفقراء المعدمين، لكنهم يحاولون تدبير أمورهم بالعمل والعرق... وبالسرقة أحيانا، إلا أننى لم أتعلم هذا الدرس من المدرسين فى المدرسة. تعلمته من الحياة نفسها ومن الأشياء التى كنت أواجهها ومما هو محيط بى، تلك الأشياء التى جعلتنى أفكر وعمرى تسع سنوات أننى كنت فقيرا، وأن هذه الدنيا لم تخلق من أجلى" ص٣٣. مفهوم "الطبقة" غريب تماما وغائب عن ذهن الطفل، وكما يقول "كو– Coe" (١٩٨٤: ٢٣٣): "االطفل يعرف إن كان سعيدا أو غير سعيد، إحساسه الطبقى يمكن أن يجىء مفروضا عليه عن طريق تشرب الفكرة من الكبار"، لكن "أيام الطفولة" تدحض تلك الفكرة. النص يعبر عن تجربة الوعى الطبقى التى نبتت فى عقل الصغير بالرغم من أنه يستخدم مصطلحات كبيرة مثل "نظام الطبقات".

كتب "إبراهيم عبدالحليم" هذا العمل وهو سجين بسبب نشاطه السياسى فى الحركة الشيوعية المصرية (مارينا ستاج: ١٩٩٣: ٢٣٢–١٢)، ربما كان مدفوعا بالحاجة لتقوية روحه المعنوية وإقناع نفسه بأنه لم يضحِ بحريته عبثا، وإنما فى سبيل قضية عادلة، إلا أن اللهجة ليست صادقة بالضرورة؛ لأنها تخطت إطار الأيديولوچيا،

فكما في سيرة "حنا مينه"، سيلاحظ القارئ تجربة سياسية حقيقية في عمق هذا الالتزام. هناك طموح ناضج لعدل الميزان لكي يصبح في صالح الطفل الذي أسيئت معاملته وللثأر له. هذا الطفل يمكن أن يكون الشخص نفسه أو شقيقته أو شقيقه. "إبراهيم عبدالحليم" يتفجع كذلك على مصير شقيقته الكبرى التي كان عليها أن تضحي بطفولتها في سبيل إخوتها. تحملت عبء الإنفاق على تعليم أبناء الأسرة؛ فكانت مقيدة على ماكينة خياطة تعمل ليل نهار. "أيام الطفولة" تعيد قصة "الأخت الكادحة" أكثر من مرة لتصبح فكرة مهيمنة على السرد (ص١٨، ٢٢، ٢٤، ٢٦، ٤١، ٨٠، ١٣٦، ١٤٦، ١٤٨، ١٤٩). وهناك مثال آخر على التكرار الأسلوبي وهو جملة البداية:

"منذ الطفولة كانت الأحداث عنيفة من حولي، تهز روحي، تترك آثارا مثل جلد السياط، ما زلت أشعر بآلامها وقسوتها إلى اليوم. موت والدي والأطفال يقضون الليل مع أمهم دون أن يجدوا ما يأكلونه، الحيل التي كنت أقوم بها أنا وأمي للتغلب على العقبات والحصول على حقي في التعليم (.....) ردود الكراهية والبغض والتمرد التي هزتني وما زالت وأنا أكتب هذه السطور" (ص١٣). هذه العبارات تتكرر مع بعض التنويعات وكأنها لازمة. عندما يرى الطفل/ البطل أن الأب المريض لايستطيع أن يتحمل نفقات العلاج يقول: "أشعر بالألم والحسرة وبالكراهية للمجتمع والناس" (ص٣٨)، "أحس بمشاعر الكراهية والحسرة والمرارة تملأ كياني" (ص٤٠)، "مشاعر الكراهية والمقت تتزايد وتترسب في داخلي" ص٤٣. وفي نهاية الجزء الأول تعود العبارة مرة أخرى: "بمجرد أن أسمع الناس يتكلمون عن ذكرياتهم وعن طفولتهم وشبابهم كنت أرد عليهم بالألم والحزن والكراهية لنفسي وللناس وللعالم" (ص٨٠).

بداية "أيام الطفولة" تضع الفقر -بوضوح- موضوعا محوريا للنص. حذف السنوات المفترض أن تكون سعيدة من مرحلة الطفولة، يجعل صدمة الفقر تبدو نوعا من "ميلاد الذات". بداية الفقر هي بداية التاريخ الشخصي، إلا أن الصورة ليست مقنعة تماما. المؤلف/ الراوي يتماهى مع الجماهير المقموعة، ويقدم نفسه كواحد منهم منذ طفولته، لكن النص يكشف في الوقت نفسه عن جانب آخر من هويته الاجتماعية؛ فهو كطفل ينتمي من نواح كثيرة إلى القلة المنعمة الميسورة ويشاركهم قيمهم،

والحقيقة أن مشكلته الكبرى -كما كان يراها آنذاك- هى صعوبة الابتعاد عن صحبة الأغنياء؛ فالأسرة المفلسة مثلا تكافح من أجل تحمل نفقات التعليم العالى لابنين وليس لابن واحد، كلاهما، البطل وشقيقه، يلتحقان بالمدرسة الثانوية بالرغم من التكلفة الباهظة حتى وإن تم تخفيض المصروفات عن طريق الإعفاء بسبب الوضع المالى للأسرة، أو بعدم دفعها أحيانا عن طريق التلاعب مع مسجل المدرسة، فإن قدرة الأسرة على توفير تعليم عال لاثنين من أبنائها يعتبر دليلا على وضع اجتماعى متميز. من هنا تكون أسرة "عبدالحليم" فقيرة بالنسبة لثرائها وتطلعاتها فى السابق، وليس بالنسبة للأغلبية الساحقة من المصريين. وعندما تصبح الأمور أكثر "حرجا" نجد الأم ما تزال قادرة على تدبير الموارد لتدفع الجنيهات الخمسة، مصروفات الدراسة لابنهافى مدرسة ثانوية خاصة، بالإضافة إلى ثمن الكتب (ص٥٤)، لكن الطفل ابن الحادية عشرة غير ممتن لذلك؛ فهو يحتقر تلك المدرسة، ويجدها غير مناسبة له، وهى باختصار أقل من المستوى: "سحبتنى أمى وراءها إلى إحدى المدارس الخاصة فى مدينتا. رفضهم قبولى فى مدرسة أخرى كان كافيا لكى يجعلنى أكره المدارس الخاصة، وأعتبر من فيها من المدرسين والتلاميذ حثالة، نفاية المجتمع مثلى، الذين لم تستطع أسرهم أن تدفع ثمن المعرفة"، وهو يقارن بين ما رواه له أخوه عن مدرسة الحكومة الداخلية فى الزقازيق وعن الوجبات الشهية والأسرة الناعمة والماء الساخن وغرف الدراسة وغسيل الملابس والرحلات والمكتبة...إلخ. وليس من الغريب أن يشعر -إزاء ذلك كله- بخيبة الأمل. علاقة الطفل بالفقر علاقة مضطربة؛ ففى الوقت الذى يتماهى فيه مع الفقراء، نجده يرفضهم ويشعر بأنه أفضل منهم ويحتقر العمل الذى يقومون به ويخجل من الارتباط بهم أو مشاركتهم ظروف معيشتهم (ص١٥٠). أسوأ شىء بالنسبة للبطل هو الوصمة الاجتماعية للفقر. فقدان المكانة الاجتماعية أسوأ من المشكلات المادية. عندما يكبر فقط، سيصبح قادرا على أن يتكلم بصراحة مع أصدقائه ومعارفه عن طفولته الصعبة وعن تلك الجرائم والمخالفات الصغيرة التى ارتكبها بسبب الفقر، وحينذاك فقط سيكتشف معنى لتجربته الشخصية، وهو ما ينهى به الجزء الأول من "أيام الطفولة".

"أدركت أن العالم ملىء بالفقر والقمع والجوع والحرمان، وأن ملايين الأطفال يعيشون البؤس نفسه الذى عشته بشكل قاس وعنيف، ثم بدأت الذكريات تتدفق من أعماق روحى، فشعرت بالراحة والسعاد، شعرت بأننى لست شاذا، شعرت بالأمل والثقة فى الناس والحياة لأننى إنسان يعيش على الأرض" (ص٨٢).

عندما كتب "إبراهيم عبدالحليم" ذلك فى عام ١٩٥٣، لم يكن قد مر على استيلاء الجيش على السلطة فى مصر زمن طويل. كان المجتمع المصرى فى حالة تحول. نخب جديدة تتخلق وقيم رسمية جديدة بدأت تفرض نفسها. كانت الاشتراكية موضة جديدة. كان يمكن أن يعتبر الموقف المتناقض من الفقر فى "أيام الطفولة" محاولة لإعادة تقويم موضوع الفقر فى النقاش العام الذى كان يدور فى ذلك الوقت مع صعود قيادات جديدة من الطبقة الاجتماعية الدنيا[٣٠]. وربما كان بمقدور القارئ المعاصر أن يتقبل ذلك الوضع كعلامة على الجدة فى النص، وربما كنوع من الراديكالية التى كان قد فقدها.

- حالة: "الوسية"

مثالنا التالى على "صدمة الفقر" نقابله فى عمل مكتوب على غلافه الأمامى أنه "رواية"، وعلى غلافه الخلفى أنه "سيرة ذاتية فى قالب روائى"، وعلى الغلاف الداخلى أنه "قصة حياة"، وفى النص نفسه أنه مذكرات (ص٣٨٥). "الوسية" (١٩٨٣)، تأليف "خليل حسن خليل"، هو أحد الكتب الأكثر اقترابا من الرواية فى عينة هذه الدراسة. القصة تبدو متكلفة أحيانا، كثير من المشاهد أشبه بتلك فى التمثيليات الإذاعية والتلفزيونية الدارجة، مليئة بالشخصيات المسطحة والأنماط الساذجة التى تجعلها تبدو غير دقيقة ومبالغا فيها ومختلفة.

نعرف من النص أن المؤلف نشأ كابن أكبر لمزارع مصرى غنى كان يمتلك عشرين فدانا من أجود الأراضى الزراعية فى دلتا النيل[٣١]. وهكذا فإن الطفل "خليل" قد عاش حياة منعمة فى البداية. كان واحدا من أربعة أطفال فى عمره من قريته، ذهبوا إلى المدرسة الابتدائية فى "كفر صقر". ذهب إلى تلك المدرسة على ظهر

حمار يتبعه خادم يسير على قدميه. صدمة الفقر واجهته عندما أفلس والده وفقد أرضه بسبب الديون فى عام ١٩٣٣ . هذه التجربة هى بداية "الوسية" التى تفتقر إلى مادة أوتوبيوجرافية مثل الميلاد أو الذكريات الأولى، كما أنها صامتة عن أسرة الطفل وتاريخها. تبدأ القصة والبطل عمره ١٢ سنة، وتروى القليل عن وجوده السابق (ص١٤٥، ١٤٦ ، ٢٢٢، ٢٢٦).

هذه الأزمة فى حياة الطفل أُعْطِيَت أبعادا سيكولوجية وسياسية فى النص. من الناحية السيكولوچية فإن الأزمة تعنى فقدان الأمان الاجتماعى وفقدان السعادة. المشهد الأول فى الكتاب يستدعى الذكريات الصادمة عن "المُحْضَر" الذى يأتى للحجز على ممتلكات الأسرة المدينة. وقبل مرور وقت طويل تتم مصادرة الأرض "الحنون"، ويطرد الطفل من المدرسة لعجزه عن سداد المصروفات، ويُلقى الأب فى السجن وتجوع الأسرة! ولكى يساعد أسرته المنكوبة، يكون على الطفل "خليل" أن يعمل مساعدا لكاتب فى عزبة مجاورة مملوكة لأحد اليونانيين. ولتأكيد الطبيعة الرمزية للقصة، تسمى المزرعة بـ"الوسية" وهى اصطلاح مصرى/عربى يعنى العزبة أو المزرعة الكبيرة والمكان الذى يحكمه الخداع وعدم الأمانة[٣٢]. هناك، ومثل الآخرين كلهم، تساء معاملة الصبى من قبل صاحب الأرض الذى يتلاعب بدفتر الحسابات، ويعامل العمال كالعبيد، ويدفع لهم أجورا هزيلة. التجربة كلها مؤلمة، وتهدد احترامه لذاته إن لم يكن حياته، كما هو الحال بالنسبة للفلاحين.

إلا أنها ليست الآثار السيكولوچية للفقر التى تغلب على السرد، الأهم هو الآثار الاجتماعية سواء أكانت الشخصية أم الجماعية. سبب معاناة الكل هو مجتمع ظالم يسمى "مجتمع الوسية" أو "الوسية الكبرى"، يحكمه ثالوث الفقر والجهل والمرض (ص٤٤). المؤلف يتهم سياسة رئيس الوزراء الديكتاتور "إسماعيل صدقى" (١٨٧٥-١٩٥٠) بأنها سبب الكارثة التى حلت بأسرته وبأسر أخرى كثيرة، كما يعترف كذلك بآثار الكساد العظيم، إلا أن النظام اللاديمقراطى هو سبب كل الشرور أكثر من أن يكون زعيما واحدا أو حدثا تاريخيا.

وبالتوازى مع الدعوة للعدالة الاجتماعية، تمضى الدعوة من أجل الاستقلال الوطنى. وهنا يلحظ المرء الهجوم الشديد للمؤلف على الأقلية اليونانية التى تسرق الأراضى من المصريين وتفسدهم "بالخمر والنساء والموسيقى" فى الملاهى الليلية والأماكن المشابهة "كانت هذه الخمارات والمطاعم والمقاهى التى أقامها اليونانيون فى بلادنا، هى كل ما نعمت به مصر من الحضارة الإغريقية الحديثة" (ص١٨) اليونانيون، -أكثر من البريطانيين- يظهرون فى العمل كرموز للاستعمار والإنحلال الأخلاقى، ولكن بشكل عام فإن كل الأجانب "المسيحيين" ينالون نصيبهم من الذم والقدح[٣٣]، كما تتردد فى الرسالة السياسية للنص أصداء البرنامج الفكرى للثورة المصرية فى ١٩٥٢: القضاء على الاستعمار البريطانى وأعوانه من المصريين، والقضاء على الإقطاع، والقضاء على سيطرة رأس المال على الحكم، وإقامة عدالة اجتماعية، وبناء جيش وطنى قوى، وإقامة حياة ديمقراطية سليمة[٣٤].

شخصية مالك الأرض اليونانى، الخواجه "تاكى" المقدمة على نحو هزلى، هذه الشخصية مثال على نمطية السرد؛ حيث تتجمع فيها دفعة واحدة كل شرور الرأسمالية والإقطاع والاستعمار والعادات الأجنبية. ولو أن ذلك النموذج كان موجودا بالفعل فى الحياة بالإضافة إلى كونه محتالا وظالما ومستقلا، لما كان مجردا بالمرة من كل الصفات البشرية بكل تعقداتها. الشخصية فى النص مجردة من كل السمات والملامح الإنسانية، وصورتها المقدمة خبيثة وشريرة وعنصرية. دور "تاكى" الاجتماعى الشرير متسق مع شخصية لا أخلاقية، قاسية وفاسدة تتسربل بشكل قبيح حتى من الناحية الجسدية، وهذا إلى جانب توافقات فظة أخرى مشابهة، بين الدور الذى تمليه الأيديولوچيا ومظهر الشخصية الخارجى، يجعل النص ضحلا. أسلوب المبالغة العاطفية المفرطة يسهم فى ذلك، كما تسهم فيه أيضا رومانسيته الثورية. المكونات البطولية للشخصية الرئيسية ضخمة بشكل مبالغ فيه: فهو يتغلب على عاهته الاجتماعية بنجاح، ويرفض بشجاعة أن يظل غريبا عن الجماعة بسبب فقره، بل إنه يقوم بدور "روبن هود": فيخدع رؤساءه ويسلبهم ويعطى الفقراء، وفى النهاية يحصل على درجة علمية فى القانون -وكأنه معجزة- ويبدأ عملا أكاديميا كأستاذ فى الاقتصاد السياسى.

"الوسية" كتاب ضخم يقع فى ٤٠٠ صفحة تقريبا، تدور أحداث ما يقرب من نصفه فى الريف (القرية الأصلية للمؤلف وعزبة المالك اليونانى). هذا الجزء يقدم لنا رؤية شاهد عيان على البؤس (والترف) الموجود فى إحدى مزارع القطن فى ثلاثينيات القرن العشرين، وهو أمر شديد الأهمية من الناحية الاجتماعية. النصف الثانى من الكتاب تدور أحداثه فى بيئة مدينية (القاهرة والإسكندرية). هنا تأخذ القصة البطل من "الوسية" إلى الجيش كضابط احتياط (رتبة صغيرة فى عام ١٩٣٨ بعد أن تهيأت الفرصة أمام أبناء الطبقات المتوسطة والدنيا لأن يصبحوا ضباطا بموجب معاهدة ١٩٣٦ بين الإنجليز والمصريين. (Hopwood 1982: 35; Goldschmidt 1988: 88)

التشويق والإثارة فى هذا الجزء مبنيان على الصعوبات التى تنشأ عندما يحاول البطل أن يحصل على تعليم مدنى موازٍ لخدمته العسكرية. وصف الحياة والمناخ العام فى الثكنات مهم من الناحية التاريخية؛ لأن ذلك الوسط كان هو البيئة الممهدة لظهور الضباط الأحرار وخطتهم الناجحة، على أن بورة العمل (الوسية) هى المحاولة والخطأ فى مرحلة المراهقة وفى العمل وفى الدراسة والحب. الجيش يظهر كرمز -إلى حد ما- ممتلئ بالنماذج مثل "الوسية" فى البداية والجامعة فى نهاية السرد. هذه العوالم الرمزية الثلاثة معا، هى التى تشكل "مجتمع الوسية" الذى هو المستهدف بنقد الكاتب وإدانته. كل عالم جديد يقدم جانبا آخر من الظلم الأساسى نفسه الذى يحكم النظام بمجمله. "الوسية العسكرية" (ص٣٠) ظالمة ولا أخلاقية مثل "الوسية العلمية" (ص٣٢٢)؛ حيث القوانين التى تجعل السرقة من الفقير عملا مقننا ومكتوبا. أبناء الأغنياء منعمون مرفهون فى كل مكان، بينما أبناء الفقراء مسحوقون تحت الأقدام ومهمشون. البطل يلعب الدور نفسه فى العوالم الثلاثة، ويمر بمراحل تطور تلك العوالم نفسها؛ فهو خادم قريب من الحكام يفهم ويعرف أعمالهم القذرة، يرى ويسمع كيف يمارسون الغش والزيف، لكنه فى الوقت نفسه ذكى بما يكفى لأن يبتسم ويتحمل ذلك، إنه يبدأ من القاع لكى يرتفع ببطء ويتقدم الصفوف لكى يصل إلى نجاح مؤقت يمكنه من تحرير نفسه، ويهرب من دائرة من دوائر النظام التسلطى ليجد نفسه فى غيرها.

"الوسية" تصور كذلك عملية الاضطراب السياسى للنظام الملكى الذى كان يحتضر فى مصر. بالقرب من نهاية القصة يكون البطل قد أصبح شابا يدرس القانون فى جامعة الإسكندرية، وهناك يشارك فى الجدل السياسى العام كما يشارك فى المظاهرات ويشهد المواجهات السياسية بين التجمعات الرئيسية فى تلك الأيام: الوفد والإخوان المسلمين وقوى اليسار، ويزن أفكارهم وتوجهاتهم ويميل نحو اليسار. وأخيرا، يلقى القبض عليه بعد اغتيال رئيس الوزراء "النقراشى" (١٨٤٨– ١٩٤٨) كصديق مشتبه به لبعض الإرهابيين من "الإخوان المسلمين" ويرى كيف يتم تعذيب أحد أصدقائه[٣٥]. وصف التجربة مثير أيضا كجزء من "حكاية الأمة"، وتكوين التاريخ المصرى، وتشكل الهوية الوطنية فى ثمانينيات القرن الماضى بصرف النظر عن ذلك الأداء الممل إلى حد ما، من وجهة نظر أدبية متشددة.

- حالة "قصة حياة"

قصة حياة لـ"إبراهيم عبدالقادر المازنى"، تصف الفقر أيضا كصدمة للطفل. مرة أخرى نجد أن موت الأب هو سبب الكارثة. مؤلف هذه السيرة الذاتية الباكرة (١٩٤٣) كان عمره أقل من ٩ سنوات عندما حدث ذلك. موت عائل الأسرة ألقى بأمه الأرملة وأبنائها فى أزمات شديدة؛ لأن أخاه الأكبر "غير الشقيق" بدد ما ورثوه فى فترة وجيزة. "انتقلنا من اليسر إلى العسر، ومن السعة إلى الضيق" (ص٥٨)، كما يتذكر المؤلف. ونتيجة لذلك أصبحت دراسته مهددة؛ لأن الأم كانت تواجهها صعاب شديدة لتدبير المصروفات المدرسية. محاولاتها للحصول له على "مجانية" على أساس أنه يتيم الأب وأمه أرملة فقيرة باءت بالفشل. القصة تشبه "الأيام" فى جوانب كثيرة حتى وإن كان مسرحها هو القاهرة قبل الحرب العالمية الأولى بدلا من الأقاليم بعد عدة عقود.

فى تقديمه للكتاب، يبدأ المؤلف بتصوير نفسه عندما حرم من طفولته بضربة واحدة، وهو يربط ذلك بالعالم الذى يسرق الكرة من الطفل وهو يلعب قائلا له إنه مخطئ إذا كان يفكر أن الحياة لهو: "بالنسبة لك ليس هناك لعب ولا كرة! الآن عليك أن تقفز فى خطوة واحدة من الطفولة التى فكرت أنك يمكن أن ترعى فى ظلها، لابد

من أن تقفز إلى المراهقة، حتى الشباب، عليك أن تقفز" (ص٣). هذه البداية توضح لنا موضوع القصة، وكيف كان على المؤلف/ الطفل أن يترك حياة الترف بعد أن مات والده ويعتاد على حياة أكثر تواضعا، وهى تجربة سوف تطبع حياته إلى الأبد، ولكن الفقر فى هذه القصة ليس فقر يأس، ليس فقرا مدقعا. الفقر هنا يعنى فقط أن يكون عليه الاستغناء عن الخدم، المنظور هنا منم القمة إلى السفح وليس العكس، "الغنى" من وجهة نظر المؤلف هو الوضع الطبيعى والعادى، بينما "الفقر" هو غير العادى، والقارئ المضمر من المفترض أن يشاركه هذا الرأى: "... وكانت نفقات التعليم على ضآلتها - وهى ستة جنيهات فى العام - أثقل ما نضطر إلى الاحتياط له وتدبيره، وفى وسع القارئ أن يتصور حياة من تثقل عليه ستة جنيهات فى العام" (ص٥٨).

كاتب من الطبقة العليا مثل "المازنى" يرى الفقر بمثابة فقدان للمزايا، وليس كصراع من أجل البقاء. الشعور الثابت المرتبط عنده بالفقر هو العار والفضيحة، هو أن يكون مختلفا عن المستوى الأرستقراطى. رد فعل الشاب الذى يتذكره هو الحزن والوحدة ورهبة الناس: "وأحسست من صغرى أن شأنى غير شأن الناس، وإنى فقير وإن كنت مستور الحال، ولكن الستر لاينفى الشعور بالفقر وغضاضته ومضضه؛ فأرهف ذلك إحساسى، حتى صار ينحى بمثل حد المبراة على قلبى فيحزه ويقطعه، فنزعت شيئا فشيئا إلى الانقباض عن الناس، واتقاء الخوض معهم فيما يخوضون، مما يستدعى نفقة وتكون فيه كلفة" (ص٤).

"المازنى" يصف كيف أن الفقر فى البداية سَبَّبَ له عقدة نقص كان يحاول أن يعوضها بتمرده وغضبه ضد أولئك فى بيئته ووسطه ممن نشأوا فى يسر. كان يشعر بأنهم ليسوا أكثر من متطفلين لايفهمون أو يعرفون معنى الكفاح فى الحياة (ص٤). بعد تلك المرحلة، عندما نضج، راجع فلسفته فى الحياة وموقفه من الناس. التسامح والشفقة والصفح حلَّ محله الكره والأسى. وبعد أن استعاد وضعه الاجتماعى وصعد فى السلم الوظيفى بدأ يرى الحياة فى جانبها المشرق. وفى النهاية، وبالنظر إليها من بعيد أصبحت تجربة الفقر يمكن أن تكون مفهومة بالنسبة له أيضا. لقد جعلته أكثر صلابة وإصرارا وثقة وشجاعة وجسارة... فلم الشكوى؟ يقول: "ولو كنت نشأت فى نعمة سابغة لكنت حريا أن يفسدنى التدليل" (ص٦). وهكذا فإنه باستخلاص "العبرة"

من حياته بعد أن تخطى الخمسين، وبالتفكير فى اقتراب الموت الحتمى، ما يزال يستشعر بقايا ألم فى روحه، إلا أن الفقر، بالرغم من ذلك كله، كان تجربة إشكالية. ذكرياته المرة عنه تبدو له برهانا على أن حب مرحلة الشباب فى المجتمع المصرى معلق على خداع الذات. لم يكن طفلا سعيدا، ولا كان سعيدا فى مرحلة المراهقة. الذاكرة الإنسانية ذاكرة انتقائية وتعمل على خلق سراب أو وهم عن ماض ذهبى. بيد أن لكل مرحلة فى الحياة ميزاتها. التوافق النفسى والرضا الذاتى من السهل الوصول إليهما فى مرحلة النضج أو الشيخوخة، أكثر منها فى مرحلة الشباب والطيش، كما يرى "المازنى".

٦- فضائل الفقر

النشأة فى ظل ظروف مادية صعبة، لا يعنى بالضرورة أن تكون تلك الحياة فقيرة، وقد تناولنا قبل ذلك الصورة الرومانسية للفقر فى الريف فى السيرة الذاتية اللبنانية فى الخمسينيات (من القرن العشرين)، ووجدنا كيف أن "اسمع يا رضا" لـ"أنيس فريحة"، و"سبعون" لـ"ميخائيل نعيمة" تصوران الفقر كشىء نبيل والقرية الفقيرة كقصيدة غنائية. كلاهما (الكاتبان) يعترف بأن الفقر يسبب المعاناة للآخرين ولكن ليس لهما فى الحقيقة. "فريحة" (الراوى) مثلا يعقب: "الفقر يا رضا، الفقر كافر، لكننا والحمد لله كنا سعداء فى بؤسنا، فرحين فى عزلتنا، راضين بأسلوب الحياة التى عشناها فى قريتنا". (ص١٩٦).

الرأى بأن الحياة يمكن أن تكون إيجابية فى قاع المجتمع، هى الرسالة نفسها فى "البئر الأولى"، إلا أن الفقر بالرغم من ذلك فكرة رئيسية، وكما يقول "الشيخ" (١٩٩٥ : ٧) فإن "الفقر هو المحور الرئيسى للقصة". وهو يوضح أن نمطا مشابها من الصراع فى الجزء الأول من العمل هو صراع متكرر بين الطفل "جبرا" وعضو آخر من الأسرة على شىء مادى ما: فطيرة أرز، كراسة، كتاب مصور، زوج من الأحذية على سبيل المثال. حالة الأسرة الاقتصادية السيئة تجعل تلك الأشياء البسيطة مكلفة ومن الصعب تعويضها، ثم يبين "الشيخ" (١٩٩٥ : ٨٧) تطور السرد بالتركيز على جوانب مادية فى الطفولة، حيث يرمز بتلك الأشياء للجوانب الفكرية والروحية.

هذا التحليل، الصحيح إلى حد كبير، يمكن التوسع في؛ فالفقر مثلا مشكلة أساسية بالنسبة للبطل على امتداد السرد وليس فى بدايته فقط، إلا أن المسكن والحاجة المستمرة للمال والعمل المضنى والشعور الضاغط بالمسئولية والقلق بخصوص المستقبل واعتلال الصحة فى الأسرة وسوء المعاملة فى المدرسة. تلك كلها متاعب وهموم يعانى منها طوال الوقت، والقارئ لا ينسى ذلك الواقع الاجتماعى وأثره على الطفل للحظة واحدة، وكمثال على ذلك نجد مشهد الأدب قبل نهاية النص بصفحات قليلة – وهو يقوم فى منتصف الليل بعد أن يسمع دقات الجرس المنبعثة من "دير ترا سانطا" (الأرض المقدسة) فى القدس؛ حيث عليه أن يوقظ ابنه "جبرا" فى الساعة الثالثة لكى يستعد للامتحان. بقاؤه مستيقظا حتى يستمع لصوت الجرس هو الطريقة الوحيدة لدى الأدب لكى يحسب الوقت وينتبه لموعد إيقاظ الابن؛ فالأسرة لا تستطيع شراء ساعة تستدل بها على موعد النهوض، كما أنها لا تستطيع شراء مقاعد أو طاولة للكتابة أو أن توفر إضاءة جيدة، "ويا ويلى من أمى إذا رفعت الفتيلة بأكثر مما تراه هى مناسبا؛ لأنها ستذكرنى بثمن الكاز الذى تستهلكه اللمبة كل يوم.. ومتى يارب ستنقذنا من "هذه العيشة" و "هذا السخام"...إلخ". ص (١٧٨)

وهكذا نجد أن الأشياء المادية مهمة فى نهاية السرد كما هى فى بدايته. الأشياء الباهظة التى لا يستطيع الطفل ذو الخمس سنوات أن يشتريها هى القلم والدفاتر، أما الأشياء الباهظة لصبى الثانية عشرة فهى الكيروسين. النموذج واحد. هناك ندرة ونقص فى العالم المادى يحاول الطفل أن يعوضه بوسائل مختلفة. على امتداد القصة فإن الفقر المادى هو معامل المغايرة مع التجربة العاطفية الداخلية والذاتية التى يحاول المؤلف أن ينقلها إلينا.

إلا أن هناك أمام الطفل الفقير ملاجئ يلوذ بها: **الأول** هو الأسرة ومشاعر الدفء بين أفرادها؛ حيث يربو الطفل فى جو من المحبة والاحترام والاهتمام المتبادل. الأسرة غنية عاطفيا بالرغم من فقرها المادى. **الملجأ الثانى** هو البيئة الطبيعية المحيطة، هو الجمال والسحر والحرية. الطبيعة تتسم بالثراء والوفرة وليس بالندرة أو الاحتياج ولا تعرف الفروق الطبقية، **والملجأ الثالث** هو المدرسة، فهى ساحة للمنافسة والنجاح، وهى أيضا الباب للأدب والفن وهما حافز منبه ومهم بالنسبة

للطفل و**الملجأ الرابع** هو الكنيسة، فهى التى ترعى التعليم وتنظيم الحياة الروحية للمجتمع بطقوسها وتقاليدها. عالم الدين له أثره على الروح المعنوية والخيال والحلم. اللعب واللهو بكل صورهما يقدمان كذلك طرقا أخرى للهروب من أحزان الفقر. وبالمثل فإن أدوات الثقافية الشعبية مثل الأغانى والقصص والرقص والملابس...إلخ، والدهشة أمام المخترعات الحديثة والمعدات "الغريبة" مثل الترام والجرامافون والتليفون. كلها تثرى الخيال مثل الألعاب. أما **الملجأ الخامس** فهو يضم ذلك كله. إنه الخيال، الذى يوفر الملاذ من روتين اليوم وكآبته، ويمكن أن يتحقق فى الوحدة والعزلة التامة. أو بتأمل السماء أو قراءة كتاب أو بصحبة الآخرين فى رحلة مدرسية مثلا، وهذا متيسر دائما على أية حال، وهكذا فهو مرتبط بكل الملاجئ والمرافئ الأخرى التى يمكن أن تفقد جاذبيتها إذا لم تتضح أمام الخيال.

هذه الأبعاد الإيجابية للطفولة بالنسبة لـ"جبرا إبراهيم جبرا" تكتسب أهميتها الخاصة فى مواجهة ذكريات سلبية كثيرة لدية عن الفقر، وهكذا فإن الفقر ليس شرا كله؛ لأنه يجعل الأشياء الصغيرة ذات قيمة كبيرة.

وتلك أيضا هى رسالة قصة "مالك" الناسك التى ترد فى فصل كامل (الفصل الحادى عشر من ص ١٠٣ – ص ١١٢). البداية المقفاة للفصل "كان ياما كان" تنبئ القارئ بأنه سوف يستمع إلى حكاية[٣٦]، وظهور هذه الحكاية مثال على استخدام الفلولكلور فى الرواية الحديثة، وهو ملمح ربط بعض النقاد بينه وبين الحساسية الجديدة. هذه الحكاية سرد عن ناسك "مالك" زار "إبراهيم" ذات يوم، و"إبراهيم" صانع الطواحين رجل فقير لكنه طيب ورع. "مالك" يصلى لكى يصبح الرجل الطيب غنيا وتستجيب السماء لصلاته، لكن الثروة تفسره فيعاقبه الله، يندم على ما فعل ثم يعود غنيا مرة أخرى.

ويبدو أن الراوى يُضَمِّنُ هذه الأمثولة فى حكايته ليصور كيف أن والده اعتاد أن يحكى القصص لأطفاله فى المساء، وهذا يدل على جو أسرى دافئ وموردث ثقافى ثرى ودور مهم يلعبه الخيال فى حياة الطفل. وبالإضافة إلى ذلك فهى بمثابة صورة للأب الذى كان يمجد "الفضيلة والزهد والفقر"، المقتنع بأن "دخول الجمل خرم الإبرة

أسـهل من دخول الـغنى إلى الجنة" (ص ١١٢). لكن تلك الأخـلاق المسيـحيـة[٣٧] لدى الأب، تكشف أيضا عن جانب من توجه المؤلف الخاص كما قد يتبادر إلى الذهن.

ومن هنا لا يوجد طفل ضحية فى "البئر الأولى"، ولا راو موصوم، وبدلا من ذلك فإن اعتزار الأب بفقرة، وطيبته وحسن خلقه، أمور يمتدحها المؤلف/ (الابن وهو يرسم صورته بعد أن كبر. الفقر يرمز للأخلاق والأمانة والتضامن والرضا لكليهما، والقارئ يلاحظ أن الهوية الشخصية للطفل تتكون ليس فقط من خلال الصراع ضد العقبات التى يصنعها الفقر، وإنما أيضا فى عملية التوحد والتماهى مع الأبوين ونظام القيم غير الصدامى لديهم، والنص يعيد الإمساك بمشكلات الفقر، مع روح دعابة راقية. هناك بالتأكيد نقد اجتماعى متضمن، وسخرية مدهشة دون تهور. فى سيرته الذاتية حول "جبرا إبراهيم جبرا" الاحتياج إلى فضيلة، تماما كما فعلت أسرته فى طفولته:

"وأهلى يتمسكون بمواسم الصيام تمسكهم بموسم الأعياد. والصيام عندنا يحل إشكالا على نحو يرضى الله والإنسان معا: فلا لحم يؤكل فيه ولا سمك ولا زفر ولا بيض ولا ألبان من أى نوع، وهى التى لا بد لشرائها من نقود لم تكن لدينا؛ فالصيام نرضى به ربنا، ونجعل من حاجتنا فضيلة". (ص ٧٣)

هوامش الفصل التاسع

(١) الفقر موضوع مهم فى عدد من الأعمال الأخرى التى تتناولها هذه الدراسة مثل "طفل من القرية" (خاصة الفصول: "الحصاد" و"أحزان الريف" (ص ١٥٥ – ١٥٨) و"اسمع يا رضا" و"سبعون" و"لمحات من حياتى" (خاصة فصل "ثورة الفلاحين الأولى" (ص ٨١ – ٩٢)

(٢) الأدب الذى يتناول هذه الظاهرة ضخم، كمقدمة للموضوع انظر على سبيل المثال: "١٩٨١ – Madell"

(٣) طه حسين (مصر)، ميخائيل نعيمة، أنيس فريحة، محمد قرة على (لبنان)، حنا مينه (سوريا)، جبرا إبراهيم جبرا (فلسطين)، محمد شكرى (المغرب)

(٤) حليم بركات (١٩٩٣ : ٢١٥) أحد النقاد الذين يقرؤون رسالة سياسية فى صمت "الكتابة كلها تخدم هدفا اجتماعيا، ما وبهذا المعنى فإن الكتابة كلها ملتزمة."

(٦) عن مشكلات الكتابة مع الرقابة الرسمية وغير الرسمية، انظر محمد شكرى (١٩٨٦: ٩٦: ٧٦: ١٩٨٨: ٥١)

(٧) مقدمة المؤلف لطبعة لندن العربية من النص تحمل تاريخ ١٩٨٢ أما الطبعة نفسها فهى غير مؤرخة، ولكنها حسب ما يقول (Fähndrich 1995 : 238 - n22) قد صدرت فى عام ١٩٨٨.

(٨) پول بولز فى تقديمه لـ: For Bread Alone - San Fransisco: City Lights Books 1987 p.5.

(٩) موت أحد الأعمال هو الحرث الافتتاحى غير المؤرخ فى "الخبز الحافى" الحدث نفسه مذكور فى "الشطار"؛ حيث يقول المؤلف إنه كان فى السابعة عندما حدث ذلك (ص ٣١)، وهذا يعنى أنه لابد أن يكون قد حدث فى عام ١٩٤٢.

والتاريخ نفسه ذكره "شكرى" فى مقابلة معه كشف فيها عن اسم القرية الأصلية لأسرته: "بنى شيكر" فى الريف الجبلى.

(١٠) لغة شكرى الأولى هى "البربرية" لغة الريف، لغته الثانية كانت الإسبانية التى تعلمها فى طنجة؛ حيث كان جيران الأسرة من الغجر الإسبان ثم تعلم المغربية كلغة ثالثة. (شكرى: ١٩٨٨ : ٤٩).

(١١) قصة الصراع الناجح لمحمد شكرى لكى يرتفع من الحضيض موجودة فى الجزء الثانى: "الشطار".

(١٢) أهمية المقبرة كرمز يوضحها المؤلف فى هامش فى "الشطار" (ص ٢٨).

(١٣) ألغيت الدعارة رسميا فى مصر فى عام ١٩٤٩.

(١٤) سجن العمر (ص ١٣١ – ١٣٢) – أمام الطفولة (هى ٧٥ – ٧٧).

عينان على الطريق (ص ١٦٨ – ١٦٩).

(١٥) المستنقع (ص ١٥٧ – ١٦٩).

(١٦) سبعون (ص ٢٤٠ – ٢٤١).

(١٧) أوراق العمر (٣٣٨ – ٣٤١).

(١٨) "البؤس والحب، أليس هذا رأيا؟".

(١٩) للمزيد عن الشابى والقصيدة انظر (الجيوسى: ١٩٧٧ – ٢١٠ : ٢٤٤).

(٢٠) "وستكون الرواية ذاتية وغير ذاتية فى آن واحد (كيف حملت القلم ص ١٢).

(٢١) فى رسالة إلى المؤلف بتاريخ ١٩٩١/١١/٤.

(٢٢) كان عدد سكان الإسكندرية فى بداية القرن العشرين ما يقرب من ١٥٠٠٠ نسمة.

(٢٣) ريشار بيرس : Richard Pearse: Three years in the Levant, London 1949, pp. 149 - 50

(٢٤) محمد مندور هو صاحب هذا التمييز الساخر بين الأدب "الهادف" والأدب "الهاتف" فى الخمسينيات (بدوى : ١٩٧٢: ١٤ – ١٥).

(٢٥) هناك وصف آخر لتربية دود الحرير فى "اسمع يا رضا" لأنيس فريحة (ص ١٩٢ – ١٩٦).

(٢٦) "الرواية والبحر" فى: كيف حملت القلم: ص ٩٨.

(٢٧) على غلاف الكتاب الخلفى إعلان عن عناوين قادمة تحمل طبيعة أوتوبيوجرافية مثل "من دروب الحياة" لمحمد قرة على، وحيث إننى لم أستطع الحصول على هذا الكتاب أو غيره من العناوين المذكورة فلا أعرف إن كان لها صلة بـ "سطور من حياتى" أو لا.

(٢٨) كان معدل الفائدة ٢٠ : ٣٠٪ سنويا (ريشار ١٩٨٠: ٧٢).

(٢٩) كانت نسبة الأمية فى مصر فى الخمسينيات بين ٨٠ : ٩٠٪ (Faksh 1980 : 47)

(٣٠) على سبيل المثال كان جمال عبد الناصر ابن أحد الموظفين فى هيئة البريد، وكان السادات من عائلة من الفلاحين.

(٣١) للمزيد عن الملكيات الزراعية فى مصر انظر "ريشار" (١٩٨٠ : ٧٨).

(٣٢) كلمة "الوسية" فى العامية المصرية تعنى العزبة الكبيرة، وخاصة تلك التى كانت مملوكة لأحد أعضاء العائلة الملكية، وهذا ليس موجودا الآن – أما المعنى الاستعارى-فهو للدلالة على المكان الذى تسير فيه الأمور بلا ضابط أو رابط أو رقيب أو حسيب.

(٣٣) كان اليونانيون فى الثلاثينيات أكبر جالية أجنبية فى مصر فى الثلاثينيات، وكان عددهم أكثر من مائة ألف نسمة.

(٣٤) لم يكن لدى الضباط الأحرار أيديولوچية واضحة كما يقول "جولد شميت" (١٩٨٨ : ٨٩) والمبادئ الستة كانت عرضة لتفسيرات وتأويلات مختلفة من الليبراليين والوطنيين والماركسيين.

(٣٥) تم اغتيال النقراشى على يد أحد أعضاء الإخوان المسلمين، وتم الرد على ذلك باغتيال حسن البنا مرشد الحركة، ويعتقد أن ذلك تم بواسطة عملاء الحكومة. وفى موجة من الاعتقالات تلت ذلك تم القبض على الألوف من أعضاء الجماعة ومن الشيوعيين وعدد من أعضاء التنظيمات الراديكالية الأخرى (Goldshmit 1988 : 85) (Hopwood 1982 : 29)

(٣٦) بداية الفصل: "كان يا ما كان، فى قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، كان فى بلادنا ناسك اسمه مالك".

(٣٧) Matt. 19 : 23 - 4, Mark 10 : 24 - 4.

الفصل العاشر

الأسرة الأبوية

إذا كان بالإمكان تمييز موضوع عام في مجموعة الأعمال التي تتناولها هذه الدراسة، فلا بد من أن يكون هو موضوع السعي من أجل الحرية. معظم الأعمال يصور الصراع بين طفل ينمو ويتطور ويستكشف ويبحث ويتساءل، وبين بيئة جامدة وساكنة وراكدة ومعوقة ومكرهة وكابحة. وسواء كان وصف الكاتب لطفولته وصفا رومانسيا أو ملتزما من الناحية السياسية أو عدميا؛ فإن ذلك النموذج يتكرر بشكل عام(١).

وهذا الفصل الأخير من الدراسة يتناول النصوص الذي يتخذ فيها هذا النموذج شكلا جديدا. هنا، يدور الصراع بين القسر والحرية في الأسرة قبل أي شيء، عندما نجد ابنا (أو بنتا) يعارض (أو تعارض) دور الأسرة السلطوي. الأعمال التي تتناول هذا الموضوع بخاصة هي:

- **من مصــــر:** "حياتي" و"سجن العمر" و"على الجسر"
- **من فلسطين:** "رحلة صعبة.. رحلة جبلية".
- **من المغرب:** "في الطفولة" و"الخبز الحافي"

هذه النصوص توثق الطبيعة الأبوية للأسرة العربية التقليدية، ولكنها تقدم الأسرة في الوقت نفسه بطريقة رمزية كما سأحاول أن أوضح، ولهذا السبب فإن العرض سيكون بمثابة رأي شخصي، وسوف نعطي فيه حيزا أكبر لصورة الأب؛ لأنه يلعب دورا أكبر من دور الأم في تلك النصوص كهدف رئيسي للتمرد الطفل. الأب هو مركز القوة، وبالتالي فهو الخصم الرئيسي والهدف الأول للانتقاد.

١- الأسرة: صورة مصغرة للمجتمع العربى

موضوع الاحتجاج أو التمرد فى الطفولة له متضمنات اجتماعية وسياسية مهمة كما أنه يحظى بأهمية رمزية بالنسبة للقراء والكتاب على السواء. قصة التحدى الناجح لأحكام أسرة قمعية يعكس حلما جماعيا بمجتمع أكثر حرية وأكثر مساواة، وهذا هو معناه؛ لأن المجتمع العربى كما يرى "بركات" (١٩٨٥: ٤٦- ١٩٩٣: ١١٨): "هو الأسرة بشكل عام، أو على نطاق أوسع، كما أن الأسرة هى الشكل المصغر للمجتمع"، كما يرى أن مجموعات مماثلة من العلاقات تسود فى كل من الأسرة العربية والمجتمع ككل، وكذلك فى مؤسسات المجتمع المختلفة (الدين والسياسة والاقتصاد... إلخ): "العلاقات الطبقية والبطريركية (الأبوية) معروفة للمجتمع؛ فمثلا أى زعيم سياسى أو موظف أو مدرس يتصرف كأنه أب. الحاكم يشير إلى المواطنين بـ "أولادى"، وربما يسمى البلد على اسمه. علاقة صاحب العمل لعامل هى شكل آخر من علاقة الأب/ الطفل أو الأب/ الابن. النظام التعليمى (حتى على المستوى الأعلى) هو نظام بطريركى، الطلاب يشار إليهم بـ "أولادى" باستمرار، ويعاملون بأسلوب أبوى. العلاقات الرأسية مستمرة، وهى منظمة وتقوى عن طريق أيديولوچية قمعية عامة قائمة على الترهيب والترغيب، أكثر مما هى على الحوار الذى يستهدف الإقناع (بركات: ١٩٨٥: ٦٤، ٦٥).

وإذا افترضنا أن ذلك التناظر بين الأسرة والمجتمع مستمر أيضا بواسطة كل من كتاب وقراء السيرة الذاتية الأدبية؛ فإن تمرد الطفل على سلطة الأب فى القصة قد يفسر على أنه دعوة لتمرد الكبار ضد نظام المجتمع القائم. وهناك فى الأدب العربى والآداب الحديثة الأخرى تناظرات مماثلة بين مؤسسات صغيرة وكبيرة تنطبق على الرواية؛ حيث غالبا ما يتناظر دور الأب مع دور رئيس أو ديكتاتور (سپاكس - Spacks 1981 : 206 وكيلپاتريك - Kilatrick 1992: 244، ٢٤٥).

كما يعتبر "شرابى" أيضا (١٩٨٨ : ٤١) الأسرة الأبوية هى الأساس وحجر الزاوية فى كل من المجتمعين: العربى القديم والحديث. فى هذا النموذج من الأسرة، الأب هو أعلى سلطة، قوته ونفوذه متمثلة فى عقاب زوجته (أو زوجاته) وأبنائه. علاقات

السلطة الناجمة عن ذلك: السيطرة والاعتماد بين أفراد الأسرة تعكس (وتنعكس على) بنية العلاقات الاجتماعية. الأسرة الأبوية، هى فى حقيقة الأمر نموذج للمجتمع العربى المعاصر كله فى رأى "شرابى".

كبنية اجتماعية أولية، فإن الأسرة لها دور أكثر مركزية فى المجتمع العربى منه فى المجتمع الأوروبى/ الأمريكى المعاصر، فهى فى قلب القلب من النظام الاجتماعى العربى والأنشطة الاقتصادية. (بركات: ١٩٨٥ : ٢٨، ١٩٩٣: ٩٧، ٩٨). وإلى جانب العشيرة والمذهب الدينى؛ فإن الأسرة تمثل مصدر الأمان المادى والعاطفى للمواطن العربى العادى، وحيث إن الدولة العربية ضعيفة فى الوفاء باحتياجات المواطن (باستثناء الدول النفطية) فإن المواطن يشعر بالوفاء والالتزام الأخلاقى تجاه تلك البنى الأولية أكثر مما يشعر بها تجاه المجتمع المدنى على نطاق أوسع، ذلك المجتمع الذى ينظر إليه كأنه غابة لا قانون لها. (شرابى ١٩٨٨: ٣٥)، ولهذا السبب فإن التمرد على الأسرة وقيمها يتضمن مخاطرة شخصية، اجتماعية واقتصاديا، كما أنه ينطوى على مخاطرة الاضطراب العاطفى والشعور بالاغتراب، ذلك لأنه يحدث تآكلا فى الأساس التقليدى للهوية.

بالإضافة إلى ذلك، فإن الأسرة مقدسة فى كل من الإسلام والمسيحية. العقيدتان تؤكدان قيمة إطاعة الوالدين، وحيث إن الوعى العام فى المجتمع العربى وعى دينى وليس علمانيا، فإن تلك الأفكار تجعل الهجوم على الوالدين موضعا بالغ الحساسية. حب الوالدين وطاعتهما واحترامهما واجب على كل مؤمن بالله. نقرأ فى الإنجيل: "أكرم أباك وأمك ليطول عمرك فى الأرض التى يعطيك الرب إلهك"[٢]، ونقرأ فى القرآن وصية أكثر وضوحا: "وقضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه وبالوالدين إحسانا، إما يبلغن عندك الكبر أحدهما أو كلاهما فلا تقل لهما أف ولا تنهرهما وقل لهما قولا كريما"[٣]، وهناك أحاديث نبوية كثيرة تربط بين الطاعة وإرادة الأب وتدين عصيانه بشره[٤]، كما نجد الشىء نفسه فى الحكم والأمثال العربية: "رضا الأب من رضا الرب" و"غضب الأب من غضب الرب" (بركات: ١٩٨٥- ٤٤، ١٩٩٣: ١١٦).

ذلك كله يعطى أهمية خاصة حتى للصراعات الأقل أهمية فى علاقة الطفل/ الأب فى السرد العربى الخاص بالطفولة. الصورة السلبية لشخصية الأب فى السرد يمكن تفسيرها على أنها هجوم على النظام الاجتماعى السائد، وهو ما يشير إليه الشاعر الفلسطينى "سميح القاسم" (من مواليد ١٩٣٩) فى تقديمه لسيرة "فدوى طوقان" "رحلة صعبة: رحلة جبلية":

"نلحظ فى معظم ما يكتبه الناس عن أنفسهم ميلا شديدا إلى تجميل الواقع وتبريج الحقيقة تحاشيا للتقولات والاجتهاد وتجنبا للمساس بالمشاعر المألوفة والأعراف المكرسة؛ فالوالدان منزهان دائما عن الشبهات، ورضا الوالدين من رضا الله، ومحبة الوالدين فرض سماوى[٥]. وكلنا ندرك مدى الانضباطية والقسر فى مثل هذه المسلمات... ولأن "فدوى طوقان" فنانة تحترم ذاتها وتحترم فنها، لا تتورع عن خدش ألواح الوصايا هذه، وليكن الطوفان من بعد الصدق والأصالة وقداسة الإنسان الفرد."(ص٦) ويتوقع "القاسم" ردود فعل سلبية من الجمهور إزاء نص "فدوى طوقان" لكونه شديد الانتقاد للوالدين، كما يحاول أن يخفف من حدة رد الفعل ذاك بالقول بحرية الفنان، مشيرا بذكاء إلى الدين وإلى الوصايا العشر فى الوقت نفسه. "رحلة صعبة: رحلة جبلية" يمكن اعتبارها عملا صريحا بدرجة غير عادية فى كتابة السيرة الذاتية. نقدها المباشر لكل من الأب والأم، والذى يستلهم نظريات "فرويد" هو نقد عنيف فى إطار القيم العربية التقليدية، إلا أنه – وكما سنرى بعد قليل – توجد هناك أعمال أخرى كذلك تتبع أصل الشخصية بعد نضجها، بالعودة إلى جذورها وإرهاصات تمردها ضد سيطرة الوالدين من أجل الاستقلال. فى كل قصة حياة كما يرويها صاحبها – وبصرف النظر عن خصوصيات النوع أو الطبقة أو الثقافة – يظهر هناك هدف إنسانى عام وهو الحرية. وبالنسبة للطفل، فإن الحرية لابد من السعى إليها بالتعاون والاحتكاك والصراع مع مؤسسة تأتى قبل كل المؤسسات الأخرى وهى الأسرة التى تحكم حياه أفرادها، وحيث إن بنية الأسرة العربية هى بنية أبوية، فإن الحرية تصبح مرادفا للتحرر من سلطة الأب.

٢- الهدف: الأب

فى دراسة "ريتشارد كو" Richard coe" عن السيرة الذاتية الخاصة بالطفولة فى الأدب "الغربى"، يلاحظ أن "الأب العنيف أو المقصر أو غير المقنع" هو النموذج السائد، بينما نموذج الأم هو "الأم اللطيفة لدرجة الضعف، واللينة لدرجة انعدام الشخصية". Coe 1984 : 140, 143 - 45, 148 وهو يتخذ ذلك دليلا على حقيقة تاريخية، فإذا كانت الأسرة النموذجية فى النص غير متوازنة لعدم كفاءة أى من الطرفين: الأب أو الأم، فإن الأسرة النموذجية فى الحياة الواقعية لابد من أن تكون غير قياسية وربما شاذة عن معظم الأسر. (كو: ١٩٨٤: ١٤٠، ١٤٩، ١٥٠)، كما يستنتج أن عدم التوازن العاطفى فى الأسرة عامل حافز يمكن أن يفسر أصل التكوين لدى شاعر مثلا؛ فالشعراء - على خلاف معظم الناس - إما أنهم نشأوا فى كنف آباء غير أكفاء أو أمهات غافلات كما يعتقد، والدليل على ذلك شهاداتهم الأوتوبيوجرافية. وقراءة أخرى لتلك النماذج تدل على أن "الشاعر"تكون لديه الشجاعة لكى يظهر مشاعر سلبية قد لا يجرؤ آخر على الاعتراف بها بالرغم من وجودها فى داخل كل منا. وهكذا فإن الصورة السلبية التى يقدمها الشاعر عن الوالدين إنما تعكس عملية التحرر العادية وتكوين الهوية فى الفرد منذ الصغر. وكتاريخ للشخصية فإن السيرة الذاتية تتميز بصراعات، والصراعات يستتبعها عملية استقطاب، الأمر الذى يؤثر على صورة الأب التى تأتى سلبية فى غالب الأمر مهما كانت شخصيته الحقيقية.

بالإضافة إلى ذلك هناك حالة التناظر؛ فالطفل يمثل اللاحول واللاقوة، بينما الشخص الناضج يمثل القدرة والقوة. وإذا كانت القوة فى المجتمع مرتبطة بعدم الكفاءة أو الفشل لأسباب سياسية مثلا، فإن نقاط الضعف تلك يمكن إذن أن تكون مرتبطة بالوالدين كرموز.

شخصية الأب "المقصر" أو "الفاشل"، هى شخصية متكررة أيضا فى السرد العربى الخاص بالطفولة أو على الأقل بالنسبة للأعمال الرئيسية التى نتناولها فى هذه الدراسة. "نموذج هذه النماذج" هنا هو "سالم المصرى" الأب فى "بقايا صور" و"المستنقع" لحنا مينه، والذى لايفلح فى أى شىء سوى أن يسكر ويبدد المال ويخون

زوجته. علاقة الطفل المرتبكة به موضوع رئيسى فى "بقايا صور"، ولكنه يحظى باهتمام أوسع بعد ذلك فى "المستنقع" وهى الجزء المكمل للسيرة. الأب فى العملين يوصف بالفشل والتقصير؛ فهو مستهتر، قاس، منحل، خائن، مدمن، يسرق زوجته، ويقسو على أطفاله. تصرفاته وشخصيته منتقدة ومدانة على نحو غاضب وحاد، إلا أنه بعد تأثره -إلى حد ما- بأخلاقيات العفو المسيحية التى ترددها أمه، يتعلم البطل أن يمزج بين حبه للأب وكراهيته، وهكذا تجىء الصورة الأخيرة للأب ملونة بالعطف والتسامح. فى أحد الأجزاء الأخيرة من السرد ينقذ الأب ابنه من الموت عطشا أثناء مسيرتهم فى السهوب، الأمر الذى يثبت للطفل أن الأب مكترث بحياته بالرغم من كل شىء (ص٣٧٩، ٤٠٢)، عند هذه النقطة من السرد نجد أن عواطف البطل/ الراوى الذى يؤمن بالتعايش، ويدفع بالعفو منذ البداية (بقايا صور: ص٢٣٥- ٢٦٩)، تندمج مع منظور الطفل الذى كان مستاء من أبيه اليائس حتى ذلك الحين.

وهناك شخصية أخرى يائسة تماما وهى شخصية "حدو" والد "محمد" فى "الخبز الحافى"؛ فهو متهم بالاتهامات نفسها الموجهة إلى "سالم المصرى"، إلا أنه أشد قسوة ووحشية. لا المؤلف الناضج ولا ذاته الطفلة مهتمان بمحاولة "فهمه" بالمرة. أما أسباب تلك القسوة والوحشية فلا توجد أى محاولة لاستكشافها.

وفى تحليله يربط "كو- Coe" بين الصورة النمطية للأب الفاشل، والمستوى الاجتماعى والاقتصادى المنخفض الذى تعيشه تلك الأسر المكتوب عنها. فهو يعتقد أن الفقر ذاته يعنى ضمنا الفشل أو الإخفاق الشخصى التام، إلا أن ذلك لايتسق مع مجموعة الأعمال موضوع هذه الدراسة بشكل تام؛ إذ أن هناك بعض الآباء بالرغم من فقرهم -مثل "بونجم" فى اسمع يا رضا و"بوديب" فى سبعون و"إبراهيم" فى البئر الأولى- يأتى ذكرهم بشكل إيجابى كآباء، وذلك بسبب أخلاقهم التى لاتشوبها شائبة وطيبتهم والتزامهم المخلص بأبنائهم. وعلى العكس من ذلك، نجد الآباء الأثرياء مصورين كآباء فاشلين مقصرين ومتهمين بالقسوة والعنف. الآباء "الأثرياء" فى "طفل من القرية" و"فى الطفولة" و"أيام الطفولة" و"الوسية"، كلهم يُظهرون عدم كفاءة مالية وسفها مما يهدد معيشة أبنائهم أو يدمرها على سبيل المثال.

٣- الأسرة سجنا

شخصية الأب الثرى "المقصر" أو "الفاشل" موجودة بوضوح فى "سجن العمر" -السيرة الذاتية لتوفيق الحكيم- وفى "رحلة صعبة.. رحلة جبلية" لفدوى طوقان.

فى العمل الأول، نجد نقد الأب يمتزج بنوع من السخرية؛ مما يجعل النص مرحا وجادا فى الوقت نفسه. السمة المميزة هى السخرية أكثر مما هى الغضب أو الحزن. قصة "ڤيللا" الأسرة فى الإسكندرية توضح الصفة الفكاهية للنص عندما تتناول الصراعات داخل الأسرة (ص١٦٥- ١٧٨)، وهذه "الڤيللا" رمز لحماقات الأب على وجه الخصوص، فهو أحمق عندما اشترى المنزل بداية (ص١٢١- ١٢٢)، وأكثر حماقة عندما يفكر فى تجديده. يقول الكاتب (فى ص١٦٥) إنه لايعرف من منهما (الأب أو الأم) كان صاحب تلك "الفكرة النيرة" وإن كان يعرف أن أول خبطة فأس فى جدران ذلك البيت كان من المستحيل إصلاح ما أحدثته ولو بكل أموال الدنيا. المشكلة أن الأب لم يستشر مهندسا، بل إنه باشر العمل بنفسه ليفشل كعادته. بالنسبة له كانت المعرفة شيئا والتنفيذ شيئا آخر. وبسخرية شديدة يصف الابن أباه "بالمهندس العبقرى" (ص١٧٣) الذى كان من الحماقة ليرهن المنزل. (ص١٧٧) ولم تستطع الأسرة أن تتخلص من تلك "الخرابة" المسماة بالمنزل إلا بعد وفاته (ص١٨١)، إلا أن المنزل قبل ذلك وبعده، كان له فائدة كنقطة انطلاق للموكب الجنائزى لصاحبه "اللورد المحترم" كما يقول "الحكيم" بسخرية لاذعة (ص١٩٠). وهنا تنتهى قصة "الڤيللا" بمشهد الموت ودفن الأب. المنزل أصبح رمزا لسلطة الأب وفشله فى أن يفرض إرادته على ابنه، ودفن الأب هو دفن لسلطته ونفوذه على عقل البطل، والتخلص من المنزل معناه التخلص من النير الأبوى بداخله، أو لعله محاولة لذلك.

الملاحظ أن قصة المنزل هذه تخرق التسلسل الزمنى الخطى للسرد. موت الأب حدث فى مايو ١٩٣٦، لكن الحبكة الرئيسية تنتهى عند نقطة ما قبل ذلك بعشر سنوات مع رحيل الشاب "توفيق" من مصر إلى فرنسا (أو بالخاتمة القصيرة عن عودته إلى الوطن بعد سنوات الدراسة فى الخارج فى عام ١٩٢٧ أو ١٩٢٨، أما سبب نسبة "الحكيم" للحدث لفترة سابقة على تاريخه الحقيقى، فهو أهميته بالنسبة لفكرة

الكتاب، هذه الفكرة هى سعى "توفيق" إلى التحرر من "سجن العمر"، أى من قيود بيئته الاجتماعية، من الموروث النفسى لوالديه ونتائج نشأته على أيديهم. وفى النص يشير المؤلف نفسه إلى أولية المبدأ الموضوعى (مبدأ الفكرة)، على مبدأ التسلسل الزمنى فى الطريقة التى رتب بها حكايته:

"هذه مرحلة من حياة، لم أرد منها قص حكايتها: فلم ألتزم فيها بالطريقة المألوفة فى سرد تاريخ الحياة حسب الترتيب الزمنى لتتابع الوقائع، ولكنى مزجت الأزمان والأحداث فى أكثر الأحيان كى أصل مباشرة إلى لب المقصود هنا وهو: محاولة كشف شىء عن تكوين هذا الطبع الذى تخبط بين قضبان سجنه طول العمر" ص٢٧٢.

أما "فدوى مالطى دوجلاس" (١٩٩١: ١٦٤) فقد لاحظت أن التسلسل الزمنى فى "رحلة صعبة.. رحلة جبلية" ليس تسلسلا خطيا سوى بالمعنى العام، وتصف النص بأنه "متشظ". مستندة إلى النظرية النسوية بأن هذا التشظى من سمات السيرة الذاتية النسوية فى مقابل نموذج ذكورى خطى[٦]، تقول إن المشروع الأوتوبيوجرافى لفدوى طوقان "هو رفض وهدم للشكل الأوتوبيوجرافى الذكورى التقليدى". وهكذا فإن كاتبا تقليديا -بل ومحافظا- "مثل الحكيم" عندما يكسر التسلسل الزمنى فى سيرته الذاتية، فإنما يثبت أن الشكل الأوتوبيوجرافى الخطى ليس ذكوريا على وجه التحديد. (Smith 1987: 17) وفى مجموعة الأعمال التى نتناولها هنا، يوجد نص آخر متشظ وهو "اسمع يا رضا"؛ حيث يصفه المؤلف فى المقدمة بأنه: "كتاب يخلو من كل ترتيب وتنسيق"، والسبب الذى يسوقه لذلك هو عدم وضوح، أو ضبابية، الذكريات القديمة والتهيؤات والتخيلات التى تفتقر إلى الترتيب والنظام بطبيعتها، ثم إن "أنيس فريحة" يقول إن العقول الخيالية للأطفال، وهم القراء الذين يقصدهم، تكره النظام أيضا (ص٣).

توجد أوجه شبه كثيرة بين "الحكيم" و"طوقان" فى "عدم احترامهما" للتسلسل الزمنى، وهناك تفاصيل كثيرة عن أن كلا من المؤلفين ينكر أن يكون قد عاش "طفولة مدللة"، والدليل على ذلك أنهما لم يتلقيا هدايا "لعبا" فى صغرهما ("سجن العمر"

ص٦٣ و"رحلة صعبة.. رحلة جبلية" ص١٨: ٢٠) لكن الأكثر أهمية هو التقارب فى البنية والموضوع. تحرر "توفيق الحكيم" فى "سجن العمر" عندما يموت والده، يذكرنا بتحرر "فدوى طوقان" فى "رحلة صعبة.. رحلة جبلية" عندما يموت والدها، حتى ذلك الحين لم تكن قادرة على الخروج من "قمقم الحريم": حيث كانت سجينة طول فترة شبابها. موت الأب فى "سجن العمر" يتطور كمشهد، لكن الحدث نفسه يجيء ملخصا فى بضع كلمات فى "رحلة صعبة". من جانب آخر فإن مغزى موت الأب، كنقطة تحول فى صراع المؤلف/ البطل من أجل التحرر الشخصى واضح وصريح فى النص الثانى، بينما نجده يأخذ شكلا رمزيا غامضا فى النص الأول(٧). هناك نجده مغطى بأقنعة التصالح، والمؤلف/ الراوى يفضل -مؤقتا- أن يتجاهل جانب التحرر بدافع من احترام الموتى، لكن الاعتراف الصريح به مؤجل فقط وليس منكورا. نقد الحكيم المباشر لوالديه يبرز إلى السطح فى الفصل الأخير (ص٢٤٨- ٢٧٢). بعد أن يلخص شخصية والده وشخصية أمه (وإن بدرجة أقل) مناقشا مالهما وما عليهما، نجده يقوم بعملية تقويم للآثار التى تركتها شخصيتاهما عليه. فى الجزء المقتبس التالى نرى أن النتيجة ليست إيجابية، بل إن العوامل الوراثية عبارة عن سجن حَوَّلَ حياته إلى مأساة ص٢٦٠)، لكن سجن الأسرة ليس مجرد موروث داخلى لايمكن الهرب منه، فهو موجود كحقيقة خارجية أيضا، كقسر سلطوى:

"والنسبة الضئيلة التى تُركَتْ لى حرة من حياتى قضيتها كلها فى الكفاح والصراع ضد العوائق التى وضعها أهلى أنفسهم فى طريقى، ومن خلفهم المجتمع كله فى ذلك الوقت: فوالدى الذى أورثنى حب الأدب هو نفسه الذى يصدنى عن الأدب، ووالدتى التى أورثتنى الإرادة تقف بإرادتها دون رغبتى الفنية" ص٢٦١. العنوان "سجن العمر" يغطى هذه الجوانب كلها. فى الحاضر، الموروث النفسى عن الوالدين هو عبارة عن سجن يحبس المؤلف داخل أسوار عقلية غير مرئية. فى الماضى كانت تعليمات وأوامر الوالدين سجنا يحبسه فى داخل أسوار التقاليد. السعى من أجل التحرر مُعَبَّر عنه على مستويين فى السرد، المشاهد المتكررة التى يظهر فيها الطفل مسجونا أو معاقبا أو ممنوعا من قبل والديه من أن يمارس إرادته الحرة، هذه المشاهد سلسلة تصور للقارئ لماذا تبدو الحياة سجنا بالنسبة للإنسان.

الموضوع الرئيسى الثانى لقصة حياة "توفيق الحكيم" هو علاقته بالأدب والفن، وهو موضوع مرتبط عضويا بالموضوع الأول، وبالتدريج يظهر نموذج البطل الذى يصطدم بأسرته بسبب غرامه بالكتب والسينما والمسرح إلى آخره. وفى النهاية يغدو واضحا أن الفن هو بابه نحو الحرية، الفن هو رمز لمقاومة والديه الأوصياء على القيم التقليدية وتقاليد الطبقة العليا الجامدة. وهكذا نجد الراوى يعلن فى النهاية أنه إنما يكون حرا فى نشاطه الفكرى والفنى، وأن ذاته الفريدة وهويته الشخصية لاتظهران إلا فى الفن، وأن الصرح الفكرى والثقافى الذى بناه لنفسه خاص به، وأنه مختلف فى ذلك تماما عن والديه، وذلك هو مصدر قوته الحقيقية التى يقاوم بها (ص٢٦١).

استعارة السجن أمر مركزى فى "رحلة صعبة.. رحلة جبلية" أيضا (فدوى مالطى دوجلاس ١٩٩١: ١٧٢، ١٧٣) "فدوى طوقان" تسرد قصة حياتها كعملية هروب من السجن على نحو أكثر تحديدا من "توفيق الحكيم". المبنى الذى نشأت فيه تُسَمِّيه "سجن الدار" لأن النساء عشن فيه معزولات تماما عن عالم الذكور فى المجتمع. وبمعنى استعارى، تسمى أسرتها الممتدة التى كانت تعيش هناك بالسجن أيضا؛ لأن سلوكهم المكبل بالتقاليد أغلق الباب فى وجه حريتها: "فأهلى هم سجنى الذى أريد أن أفلت من أبوابه المغلقة"(٨). ومثل الكاتب المصرى تؤكد الكاتبة الفلسطينية على الآثار البعيدة المدى للظلم فى طفولتها، على حريتها الفكرية بعد أن نضجت. السجن ليس مجرد رمز لتجربة الطفولة، وإنما هو بالأحرى رمز للمعاناة الشديدة فى مرحلة النضج. "فدوى طوقان" تعبر عن شعور بأن العبء النفسى لنشأتها ظل عالقا بها إلى الأبد:

"ظلت عقدة السجن كامنة فى أعماقى. إن عقدنا الطفولية تتحكم بنا طوال حياتنا، يذهب الذين ولدوها فينا وتكر الأيام والأعوام، وتبقى هى فى داخلنا قابعة هناك تحكمنا وتوجه خطواتنا" (ص١٢٨). "توفيق الحكيم" بدوره يصف شعورا مشابها عن بقائه أسير سجن الماضى بما يسميه "أغلال أبدية" (ص٢٦٠) وبالنسبة لكلا الكاتبين فإن الفعل الأوتوبيوجرافى نفسه يمثل تحديا للبنى القمعية التى تحد من الحرية الشخصية لكل من العقل والمجتمع. الكتابة عن السجن جهد مبذول للانفكاك

منه، حتى وإن زعم كاتب السيرة أحيانا أن لامفر ولا منفذ منه أو أن الأسوار عديدة، وأن الحرية سراب، إلا أن الفن هو السلم والطريق نحو القدر القليل المتبقى من الحرية. "فدوى طوقان"، مثل "توفيق الحكيم" تهرب فى "رحلة صعبة.. رحلة جبلية" من السجن عن طريق الفن، فى حالتها، يصبح الشعر هو الجسر إلى العالم الخارجى، وهو الذى يجعل باستطاعتها أن تعبر إلى الجانب الآخر من أسوار الحريم(٩).

ويستطيع المرء أن يفسر -جزئيا- البنى السردية والصور والأفكار فى كلا العملين على ضوء التجربة الاجتماعية. لم ينشأ أى من الكاتبين فى القرية. وفى رأى "بركات" (١٩٩٣: ١٠٦) فإن أطفال الريف عادة ما يسمح لهم بقدر من الحرية أكبر من ذلك الذى يسمح به لأطفال المدينة فى العالم العربى. لم ينشأ أحدهما فى جو الفقر، بل على العكس، كلاهما نشأ فى بيت ثرى مثقف ولآباء ينتمون للصفوة الإجتماعية. ومن الواضح أن طفل الطبقة العليا يعانى من قيود أخرى غير تلك التى يعانى منها الطفل الفقير، إلا أنه يظل مثله شديد الرغبة فى التحرر.

٤- الأب القاسى مقابل الأب الحنون

هناك سؤال يفرض نفسه بهذا الخصوص، وهو ما إذا كان هناك فرق فى وصف الأسرة العربية بين المشرق والمغرب العربيين كما يرى " هارتموت فوندريتش- Hartmut Fähndrich" (١٩٩٥)، الذى يعتقد أن شخصية الأب - على نحو خاص- تقدم بشكل مختلف تماما فى أدب السيرة الذاتية أو شبه السيرة الذاتية فى كل من المشرق والمغرب. ويقول إن شخصية الأب -كقاعدة- تبرزه كمستبد وظالم فى المغرب والجزائر، بينما هى ليست كذلك فى مصر ولبنان. الجو الاجتماعى للأسرة فى البلدين الأخيرين أكثر دفئا ولاتسوده الكراهية؛ ففى الأعمال المغربية، مرة أخرى، يبرز الأب كنموذج يشخص تقاليد الثقافة العربية الإسلامية ونظامها القيمى الأبوى، أكثر مما يشخص الفرد. وبالكتابة ضد هذا التقليد الفاسد، فإن كاتب السيرة أوالروائى المغربى يحول شخصية الأب إلى رمز للشر، إلى شيطان قاس يؤرق زوجته وأطفاله. وهناك فارق آخر فى الأسلوب. هناك اللغة الجافة والفظة فى الأعمال المغربية فى مقابل اللغة "الودية" والمهذبة فى الأعمال المشرقية.

ويقول "فوندريتش– Fähndrich" إن تحليله يدعم مفهوم الأدب العربى الحديث، على اعتبار أنه ليس كلا واحدا، وإنما هو متعدد بتعدد المناطق أو الأقاليم، ولكل تقاليده الخاصة. ويضيف أن التباين فى تناول شخصية الأب ربما يكون أمرا طبيعيا على اعتبار أنه انعكاس للاختلافات فى الواقع الاجتماعى للدول المختلفة، كما أنه قد يكون نتيجة للفروق الفردية بين الكتاب. ولشعوره بمحدودية مادته فهو يعتقد أن استنتاجاته ليست مؤكدة، ويريد أن يمضى فى تقصى الأمر أبعد من ذلك، وعلى أساس عينة أشمل (Fähndrich 1995: 106-115).

المؤكد أن الظروف الاجتماعية ليست متماثلة فى جميع أنحاء العالم العربى، ومن هنا كما يشير "صديق– Siddiq" (١٩٨٦: ٢٠٦) بالنسبة للرواية العربية، فإن "القضايا والأفكار والشخصيات التى تقدمها الرواية تكشف عن البلد الأصلى للكاتب بسهولة، مع استثناءات نادرة"، ويرى "صديق" أن ذلك الوضوح "الجغرافى" للنص إنما يجىء نتيجة للفروق الفردية فى التجربة بين الكتاب من دول مختلفة، بل والأهم من ذلك أنه يجىء نتيجة للارتباط الوثيق بين الأدب والسياسة فى العالم العربى؛ حيث يأتى الأدب والفن عادة بعد الهموم العامة والاهتمامات السياسية. وعليه يكون من المحتمل أن نجد اختلافات وفروقا وطنية فى الأدب نتيجة اختلاف البيئة السياسية فى الدول العربية.

ولكن هل تقديم الآباء على هذا النحو فى السيرة الذاتية يعتبر دليلا على الاختلافات والفروق الوطنية أو الإقليمية فى الأدب العربى؟ وفى المقام الأول، هل شخصية الأب فى السيرة الذاتية المغربية والجزائرية بالفعل، هى شخصية ظالمة ومستبدة أكثر منها فى السيرة الذاتية فى الدول العربية الأخرى؟ من وجهة نظر مؤلف هذا الكتاب فإن بعض النصوص التى يتناولها "فوندريتش" يمكن قراءتها على نحو مضاد لهذا الطرح، وأحد الأمثلة على ذلك "سجن العمر" حيث شخصية الأب ليست النموذج الأفضل للنمط الإنسانى.

كان والد "توفيق الحكيم قاضيا، وكان شعوره بواجبه القانونى أحد صفاته الرئيسية كما نقرأ فى "سجن العمر"، إلا أن عدالته كانت تتبخر مع حرارة غضبه،

ويتصرف كظالم مستبد عندما يغضب من أبنائه لسبب ما. عقاب الأبناء بدنيا كان أمرا متواترا فى الأسرة كما نقرأ فى النص، والكتاب ملىء بالمناسبات التى ضرب فيها الأب ابنه أو هدده بالضرب، كما كان يستخدم "الفلقة" لذلك (ص ٦٢-٦٣)، وقد تواجه القارئ الحالى صعوبة فى أن يجد وصفا للأب الذى يتعمد ضرب ابنه ضربا مبرحا بخيزرانة على قدميه العاريتين المقيدتين بحبل، كفعل شديد القسوة، كما يخرج المرء بانطباع عن القسوة الشديدة والوحشية فى المعاملة عند قراءة ذلك الجزء الذى يصف فيه الكاتب قيام والده بصفعه على وجهه فجأة مسببا له نزيفا فى الأنف؛ لأنه لم يستطع أن يعرف معنى كلمة صعبة فى قصيدة من الشعر الجاهلى (ص٩٤- ٩٥). هذا الحدث الأخير جعله يكره الشعر، كما كره السباحة أيضا بسبب والده. عندما أراد أن يعلمه السباحة جذبه إلى مياه عميقة دون تدريب سابق حتى كاد أن يغرق (ص٩٥- ٩٦). وفى سجل القسوة هذا نجد ذلك السرد الخاص بطرده إلى الشارع بسبب ذهابه إلى السينما، الأمر الذى كان محظورا عليه (ص١١٤- ١١٦)، هذا إلى جانب أن الوالد لم يكن يقبل أن يقرأ ابنه قصص المغامرات أو كتب التسلية، ولذلك كان الولد يخفيها تحت سريره خوفا من اكتشافها وعقابه بدنيا (ص٩٤- ٩٨)، وبعد رسوبه فى الامتحان قام الأب بتمزيق كل الروايات التى كان يحب قراءتها (ص١١٤).

ويرى "عبدالدايم" (١٩٧٥: ١٤١، ١٤٣) أن "سجن العمر" تمتاز بما فيها من صدق وصراحة وتجرد، كما أنها تتفوق فى ذلك على سواها من السير الذاتية، وهو حكم مبالغ فيه. إلا أن صورة الأسرة الأبوية فى "سجن العمر" ليست موجودة بشكل مثالى على الأقل. الخوف والكراهية يطبعان علاقة الطفل بوالده أكثر من الوئام والحب. بيد أن "فوندريتش" قد يكون محقا، ما دام الموضوع لم تستكشف أبعاده بالكامل بواسطة المؤلف الذى يتناوله بحذر إلى حد ما، وكما يقول "كاكيا- **Cachia**" فى تقديمه لترجمته الإنجليزية للنص "قد يشعر البعض بأن لب علاقة الحكيم بوالده هو أنه كان شيطانا يخشى مواجهته"(١٠)، إلا أن لمحات من الشيطان كافية لإقناع المرء بوجوده:

"وانحنى (والده) يبحث عنى بعصاه تحت السرير فكنت أبصر طرف العصا يلاحقنى فأتفاداه وأنا أرتعد من الخوف.... ولم ذرف دمعة، ولم أصدر شهقة، فقد

جمدت الرهبة والدهشة كل مشاعرى، لم أبك إلا بعد أن ابتعد عنى والدى على أثر دفاع جدتى عنى وسحبها إياه من عصاه إلى خارج الحجرة، بكيت لا لشعور بألم، فأنا لم أضرب، ولم تمسسنى العصا... بكيت لشعورى بالظلم (ص ٨٩-٩٠).

تحت سطحها الظاهرى، تتمحور "سجن العمر" حول عدم قدرة الأب على فهم ابنه، الولد فى نظر القاضى المحافظ، فاشل ويستحق العصا. والكتاب يبدأ بخيبة أمله لفشل ابنه فى دراسته بالخارج، وفيما بين ذلك، يحتوى على سجل كامل للصراعات التى تصور فنان المستقبل كضحية بريئة. الأب فى القصة هو القط والابن هو الفأر، لكن العلاقة معكوسة فى السرد. الآن، الابن القوى هو الذى يطارد أباه الذى لاحول له ولا قوة.

وإذا كانت قراءتى لـ"سجن العمر" لاتبرهن على أن الأب فى السيرة الذاتية فى المشرق يظهر أيضا بملامح قاسية، فإن هناك أمثلة أخرى فى الأعمال التى تتناولها هذه الدراسة. الأب فى "رحلة صعبة.. رحلة جبلية" ليس مقدما بشكل إطرائى أو مُرْضٍ، وهو يرمز للقيم الأبوية حتى وإن جاء بشكل ينم عن عدم الاكتراث العاطفى وليس القسوة الشديدة[11]، إلا أن هناك لمحات عن شخصية الأب المستبد فى "قصة حياة" للمازنى و"أيام الطفولة" لإبراهيم عبدالحليم أيضا.

إلى جانب رثاء الأب المتوفى فى النصين الأخيرين، هناك صورة أخرى أشد قتامة. هناك شبحان مستبدان يلوحان فى ظلال الذاكرة التى تشعر بالواجب. "المازنى" مثلا يتذكر، باستياء، تعليمات والده الصارمة. لم يكن مسموحا له باللعب مع الأطفال الآخرين فى الشارع بعد العودة من المدرسة، ولأنه كان ابن أسرة أفضل من أسر الآخرين، كان غالبا ما يحبس فى المنزل (ص١٧)، وفى المساء لم يكن مسموحا له بالقراءة؛ لأن الإضاءة لم تكن كافية لنظره الضعيف، كما كان يقول والده (ص١٨)، وعندما كان يريد الكلام مع والديه كان أبوه يأمره بالسكوت؛ حيث لايليق بطفل أن يتدخل فى كلام الكبار (ص١٨)، بالإضافة إلى أن الأب لم يكن لديه وقت للجلوس مع أبنائه، فقد كان يفضل البقاء فى عمله أو أن يكون مع واحدة من زوجتيه الأخريين، (وكان يستبدلهما مرارا) (ص ١٤-١٥). قسوة الأب تستشف هنا من دهشة المؤلف

لكونه لم يعاقب بدنيا من قبل والده، وهو أمر يبدو غريبا؛ حيث إن أخاه غير الشقيق كان يعاقب بالضرب دائما، والسبب هو مخالفته لقواعد وتقاليد السلطة الأبوية. حدث ذات مرة أن كَتَّفَ والده شقيقه الأكبر وقيده بالحبال وضربه ضربا مبرحا حتى أوشك على الموت، وذلك لأنه ذهب إلى محل حلاق "أجنبى" بدلا من الذهاب إلى حلاق مصرى (ص٢١، ٢٤، ٢٦).

فى "أيام الطفولة" أيضا نجد لصورة الأب جانبا أكثر سوادا، كان الأب أحيانا يصبح كالثور الهائج عندما يجد أولاده يلعبون بدلا من استذكار دروسهم، وآنذاك كان يأخذ الخيزرانة ويضرب أولاده بلا هوادة، أو كما كان يحدث عندما يشكو من عدم نظافتهم، ويبدأ فى تحميمهم بماء شديد البرودة حتى فى فصل الشتاء، إلا أن الراوى الناضج، يغفر كل تلك الديكتاتورية أو يبررها بمرض الأب الذى جعله مجنونا (ص٢٠- ٢١). الموقف المتفهم من قبل الراوى الناضج يغطى على معظم الألم ومعظم معاناة الطفل الصغير. مشاهد سوء المعاملة التى تستعيدها الذاكرة، مقدمة على نحو شديد الإيجاز والتردد، والواضح أن تركيز كاتب السيرة على الجوانب المختلفة لبؤسه ومعاناته فى الماضى، تمليه عليه اعتبارات النضج بقدر ما تمليه عليه اعتبارات طفولته الفعلية. هذه الاعتبارات قد تكون أدبية أو سياسية أو أخلاقية أو لعلها جماع ذلك كله.

ثم إن الآباء لايقدمون دائما كشخصيات قاسية فى السيرة الذاتية المغربية. "فى الطفولة" لـ"عبدالمجيد بن جلون" تقدم صورة إيجابية نسبيا عن جو الأسرة فى عائلة مغربية تقليدية كبيرة. رأس العائلة شخصية قمعية أيضا، لكنه يساعد أبناءه فى معظم الأحوال. "السيد بن جلون" شخصية لها جوانبها الجيدة وجوانبها السيئة، أو مزاياها وعيوبها، هناك مشاهد له وهو يلعب مع ابنه ويشترى له الهدايا (ص١٣٤- ١٣٥) أو وهو يبكى لرحيله إلى مصر (ص١٧٧) بالإضافة إلى وصفه لشخصيته بكلمات مثل "لطيف" (ص٢٨٦) و"كريم" (ص٢٨٤) و"مبدع" و"شجاع" و"صبور" (ص٢٢٢)، وبالرغم من ذلك فإن الأب يمثل عقبة فى سبيل الحرية، وهو هنا يجسد التقاليد الأبوية (البطريركية) للمجتمع العربى، فهو "ربان السفينة" الذى لاينازع، والذى لايحق لأحد من أفراد الأسرة أن يتدخل فى قراره (ص٢٢٤)، لكن أوامره تجد أحيانا من يعصاها. ومع تطور شخصية الابن نجد أن تحدى سلطة الأب يصبح

مرادفا لتأكيد هويته. هنا يصبح التمرد على السلطة الأبوية ضرورى، إلا أن نتائج وتبعات ذلك التمرد ليست عنيفة على الإطلاق: فعندما يمنع الأب ابنه مثلا من الاختلاط بأبناء الطبقات الأدنى من طبقته، يظل المنع غير فعال، بيد أن الطفل لايُعَاقَبُ على عصيانه.

جزء من السرد فى عمل "بن چلون" يصور لنا الصراع بين البطل "المراهق" ووالده حول حقه فى لعب كرة القدم. بعد إصابته بالإحباط وشعوره بالاغتراب لانتقاله إلى المغرب بعد أن قضى معظم طفولته في "مانشستر"، يستعيد الطفل/ البطل بعض الثقة بنفسه ونشاطه بلعب كرة القدم، لكن والده لايحبذ ذلك، بل ويعتبر رفاق ابنه فى اللعب "صحبة سوء" ويسخر من فقرهم، لكن الابن يقف ضد كل من يحاول أن يقنعه بترك اللعب، فهو مقتنع بأن الملبس الردىء لايعنى أن من يلبسه ردىء أخلاقيا أو فكريا، ولذا فهو لايكترث بنصيحة والده، وبدلا من ذلك يدبر خطة لترك الدراسة. علم أن المدرسة الملحقة بجامع القرويين لاتسجل حضور وغياب التلاميذ، ووجد أن ذلك يناسبه تماما، وأنه إذا درس هناك سيكون بإمكانه حضور بعض الدروس وتخصيص وقت أكبر لكرة القدم. بهذه الفكرة فى ذهنه، يطلب من والده الإذن له بالدراسة فى تلك المؤسسة الإسلامية الجليلة، لكن الأب عندما يسمع ذلك الطلب الغريب ينفجر فى الضحك؛ لأنه يعتقد أن ابنه لايجيد القراءة أو الكتابة بالعربية. وعندما يروى المؤلف تلك الواقعة يقول إن حبه للكرة هو الذى غير حياته وليس ضحك والده:

Peut-être ignore-t-il, ajourd'hui, que ce fut son rire qui reveilla en moi le sens de défi (روح التحدى)

Au début, entrer a L'université Qaraouiyine représentait pour moi un moyen de rester fidèle au football; mais les, sarcasmes de mon père firent dévier ma volonté.

Je m'intimai un ordre sans réplique qui consistait à apprendre l'arabe le plus vite possible et a tout prix. Ceci se réalisa sans que je sache bien par quelles voies j'y arrivai.... et, en un clin d'oeil, j'abandonnai à son tour le football pour l'Université Qaraouiyine (p. 207).

"عله يجهل اليوم أن ضحكته هى التى أيقظت فى أعماقى روح التحدى؛ ففى البداية كان الالتحاق بجامعة القرويين يمثل لى وسيلة للبقاء وفيا لكرة القدم، لكن سخريات والدى حولت اتجاه رغباتى.

لقد التزمت بنظام لاشبيه له، يتمثل فى تعلم العربية بأسرع ما يمكن وأيا كان الثمن، وقد تم ذلك دون أن أدرك جيدا عبر أى سبل وصلت إلى ذلك... وفى لمحة بصر تركت كرة القدم بدورها انجذابا إلى جامعة القرويين (ص٢٠٧).

فى سيرة بن چلون "فى الطفولة" نجد الأب التقليدى يريد لابنه تعليما فرنسيا حديثا، بينما الابن يريد تعليما عربيا إسلاميا تقليديا. الشخصيات غيرت من عاداتها فيما بينها، مقارنة بتقديم صراع الأجيال رفى معظم روايات الطفولة العربية الأخرى، ويظل هذا الأب مجرد فرد له سمات وملامح متصارعة وليس رمزا للثقافة الغربية.

شخصية الأب المعقدة والإنسانية فى هذا العمل (فى الطفولة)، لاتتصرف بأية حال مثل الأب شديد القسوة فى "الخبز الحافى"، إلا أن النصين من المغرب. فى "الخبز الحافى" الأب سكير، لا أخلاقى، غشاش، كسول، ولايستطيع أن يعول نفسه. خدم فى الجيش الفاشى فى الحرب الأهلية فى إسبانيا وفى قوات الاحتلال، وبالتالى فهو خائن للقضية الوطنية. على أحد المستويات، نجد أن تمرد الطفل "محمد" على الظلم والاستبداد فى الأسرة يمثل هجوما على التقاليد العربية الإسلامية، على اعتبار أن "الأبوية" جزء من تلك التقاليد التى تحترمها، لكن المرء يمكن أن يقرأ ذلك التمرد أيضا على اعتبار أنه احتجاج على الظلم الاجتماعى واستغلال الفقراء، وفى هذه الحال فإن الأب يجسد السلطة الاقتصادية المستبدة والجشع الوحشى. فالأب،على سبيل المثال، يبيع جهد ابنه لمقهى ثم يسلبه أجره. وعندما يسرق الولد بدوره لكى يعيش، فإنه إنما يمارس ما يمارسه ضده الآخرون على نطاق واسع تحت حماية القانون (ص٣٠). المؤلف يفهم إجرام طفولته على ضوء القول الشائع: "الفقر فوق القانون"[١٢]، وعندما تعبس امرأة أجنبية فى وجه الطفل حين يحاول سرقة كيس نقودها فى السوق، تتكرر الرسالة نفسها وكأنها تبرير: "إنه بؤس العالم يا سيدة

العالم. إن الذين يملكون هم أيضا لايحشمون، إنهم يشتروننا بأبخس الأثمان. ربما أنت لاتحتاجين أن تبيعى نفسك" (ص١٠٩).

"شكرى" يستهدف إهمال المجتمع للضعفاء. قضيته هى حق الأطفال فى الخبز والتعليم، وسواء أكان الذى يحكم هو التقاليد الإسلامية أم الحداثة الاستعمارية فلاشىء يهم ما دام السائد هو الظلم الاجتماعى. ومن هنا فإن تمرد الطفل على والده فى "الخبز الحافى" ليس استعارة أدبية فى المقام الأول، وليس كناية عن التغير الثقافى فى مجتمع شمال غرب افريقيا الإسلامى كما يقرأه "فوندريتش" (١٩٩٥: ١١١)، وإنما هو كناية عن التغير بالمعنى الاقتصادى، بالإضافة إلى كونه علاجا ومداواة من تجربة شخصية صادمة، "ندوب لايلئمها القول" (ص٧). ويمكن القول إن الفارق بين صورة الأب عند "شكرى" وصورته عن "بن چلون" هو فارق أدبى شكلته أرضية اجتماعية مختلفة.

والثقافة العربية عند "حليم بركات" (١٩٩٠: ١٤٤– ١٤٧) ليست وحدة واحدة متناغمة، وإنما هى بنية شديدة التركيب والتعقيد. وكما ينعكس ذلك فى توجهها القيمى فإنها مكونة من ثقافة سائدة وثقافات فرعية وثقافات مضادة، والحدود بين تلك الأنماط من الثقافات ليست محددة، وتحكمها عوامل اجتماعية مثل الطبقة ونمط المعيشة (بدوى– ريفى– مدنى) والأسرة والدين. الحدود ليست ثابتة أو دائمة، ولكنها متغيرة باستمرار، وفى حالة صراع ثقافى ممتد بين قوى متعارضة "فى مجتمع متأرجح يحاول أن يتجاوز نفسه" (بركات: ١٩٩٠– ١٥٥).

النصوص الموجودة لدينا فى هذه الدراسة تدعم هذا التوصيف. فى داخل القطر العربى الواحد قد تعكس السيرة الذاتية صورا شديدة التباين والتناقض لشخصية الأب. الآباء المستبدون يظهرون فى السيرة الذاتية فى المشرق والمغرب مثلما يظهر الآباء الطيبون. ثنائية الريفى/ المدينى قد تكون محددة مثل ثنائية المغرب/ المشرق. الكُتَّاب العرب الذين نشأوا فى بيئات ريفية مثل أبناء الفلاحين مثلا، لايقدمون نموذج الأب القاسى فى سيرهم الذاتية. الطبقة عامل حاسم آخر مثل المنطقة، وهناك تفسيرات أخرى للفروق فى الأمكنة كما تبدو بين الأدبية فى المشرق والمغرب[١٢].

يوضحها النوع (السيرة الذاتية الصرفة ورواية السيرة الذاتية) واللغة (الفرنسية أو العربية) وجيل الكاتب (قديم أو حديث) ومقر الإقامة (البلد الأصلى أو المنفى). "فى الطفولة" لعبدالمجيد بن جلون مثلا، تبدو أنها تحمل الكثير المشترك مع الأعمال التى كتبها مصريون ولبنانيون بالعربية، عن تلك التى كتبها مغاربة وجزائريون بالفرنسية فى الفترة ذاتها، الأمر الذى يوضح أهمية الوسيط اللغوى. "إدريس شرايبى"[١٤] و"رشيد بو جدرة"[١٥] و"عبدالحق سرحان"[١٦] الذين يمثلون النماذج المغربية فى دراسة "فوندريتش"، كتبوا أعمالهم لجمهور مختلف تماما عن ذلك الذى كان يتصوره كُتَّاب من المشرق مثل "طه حسين" و"توفيق الحكيم" و"ميخائيل نعيمة". وبعد تحوله من الكتابة بالفرنسية إلى الكتابة بالعربية كوسيلة للتعبير الأدبى، أعلن "رشيد بو جدرة" أن اللغة ليست مجرد أداة بسيطة؛ "فالمرء لايكتب هكذا ببراءة بهذه اللغة أو تلك، اللغة وعاء للثقافة، هى إحساس ومعنى... بل إنها رؤية للعالم"[١٧]. وعلى نحو آخر، فإن القارئ الضمنى و"آفاق التوقع" يؤثرون على النصوص الأدبية تأثيرا كبيرا، وهكذا فإن مقارنة الأعمال التى كتبها مؤلفون عرب بلغات أخرى بأعمال مكتوبة بالعربية، ليست بمنأى عن مشكلاتها المنهجية.

من الصعب كذلك مقارنة الروايات الأوتوبيوجرافية (روايات السيرة الذاتية) بالسير الذاتية الصرفة. فى السيرة الذاتية، حرية الخيال لدى الكاتب محدودة بحدود محاولاته التى هى رهن التزامه بالحقائق التاريخية، بينما تسمح الرواية التاريخية أو حتى شبه الأوتوبيوجرافية، بتقديم شخصيات روائية وملامح وسمات معينة فى الشخصيات وأحداث قصصية بهدف التأثير الدرامى أو الرمزى؛ فإذا نظرنا مثلا إلى رواية شبه أوتوبيوجرافية مثل "بين القصرين" لـ"نجيب محفوظ" فسوف نقابل شخصية أن تشبه تلك القاسية المعروفة فى أعمال الكتاب المغاربة، كما كانت شخصية "كمال عبدالجواد" فى الرواية نفسها تُفَسَّرُ أحيانا على أنها الذات النقيض للمؤلف (Van Leeu wen 1995: 94) والد "كمال" أو "السيد أحمد عبدالجواد" يحكم أسرته بيد من حديد (بدوى ١٩٩٣: ١٤٠) فهو "نموذج للقوة الجسدية"، و"هو كلى الوجود فى ضمير الجميع الذين يشعرون فى غيابه فقط ببعض التخفف من ضغوطه، وعقابه لهم يشمل الضرب والتوبيخ والعزل" (ڤان ليون: ١٩٩٥: ٩٧، ٩٨) وهو (فى نظر ليون أيضا)

يمثل نموذجا تنعكس فيه كل جوانب السلطة المؤسسية والنفسية، ويتفق "حافظ" (١٩٩٥ : ١٥٦) مع "فان ليون" فى ذلك، عندما يشير إلى الثلاثية على أنها الرواية "الأبوية" بلا منازع فى الأدب العربى الحديث(١٨).

٥- النزعة الإصلاحية الأبوية

ينتمى "أحمد أمين" (١٨٨٦)- ١٩٥٤) إلى جيل أقدم من الكُتَّاب العرب، ولم يكن الرفض التام للثقافة التقليدية خيارا ممكنا بشكل عام بالنسبة للشخص الساخط الناقم على عصره ومكانه، أو مصر فى مطلع القرن العشرين، ولم يكن البديل عن الهجرة إلى الخارج والاندماج فى مجتمع غريب أمرا متيسرا آنذاك، كما أصبح فيما بعد فى بلاد عربية كثيرة.

وبشكل أساسى، فإن إعادة بناء تجربة الطفولة فى "حياتى"، يهدف إلى إعادة الإمساك بجوهر ماض ضائع، يعتقد "أحمد أمين" أنه يظل عنصرا خالدا لايفنى فى تكوين شخصيته (ص٩)، وبهذا الهدف فهو "يعصر" ذاكرته لكى يستخرج كل قطرة قد تكون محتفظة بها من ذلك الماضى البعيد، فى محاولة للوصول إلى عواطف طفولته (ص٧). صور الوالدين فى نصه هى صور استكشافية وتحليلية. "حياتى" عمل يخلو من الرثاء والتأبين الساذج المرتبط بالكتابة الأوتوبيوجرافية العربية التقليدية، وهو نوع من الأدب كان ذلك الباحث الإسلامى المتبحر على علم به دون أدنى شك. التوجه الأدبى لسيرته الذاتية هو توجه حديث وليس كلاسيكيا. هدفه هو التحليل (تحليل الذات) أكثر مما هو التمجيد، وروحه الاجتماعية هى روح إصلاحية أكثر مما هى تقليدية، إلا أن موقف المؤلف من نظام القيم الأبوى موقف منقسم؛ فهو نقدى ومحافظ فى الوقت نفسه، وهو ما سنحاول أن نوضحه فى تحليلنا التالى لعلاقة الأب/ الابن، والتى تجسد الصراع الثقافى بين القديم والجديد بشكل خاص.

عندما ينظر الراوى "أنا" إلى مامضى من حياته تصبح علاقته بوالده موضوعا مهيمنا. مشاعره نحو والده كانت - ومازالت - متناقضة؛ فهو يكن له الحب والإعجاب كمعلم (ص١٩، ٦٢، ٢١٥) وعائل (ص٨٠) ومنقذ (ص٣٢) وعالم دين (ص٧٧، ٢١٢) وخطاط (ص١٥) ومحب للكتب ورب أسرة (ص١٨). ومن جانب آخر، هو يكره أباه

المستبد الذى يعاقب كل من يخرج على قوانينه (ص١٩) ويضرب أبناءه (ص١٩، ٢٤، ٣٣، ٥٤، ٦٨، ١٢٢، ٣٥٧) وزجته (٥٤) ويحب الموت أكثر من حبه للحياة (ص٢١٢) ويعزل نفسه مثل الناسك، فى بيته (ص٢٠)، والذى كان مواظبا محافظا على ممارساته الدينية (ص٢٣، ٢١١)، والذى لم يعرف اللهو فى حياته (ص١٦)، ولم يمزح أبدا (ص٢١٣) أو ذهب إلى مقهى (ص١٦)، وقد كانت نتيجة كل ذلك على الأبناء مرعبة، ويقتبس "أحمد أمين" عبارة كان هو نفسه قد كتبها عام ١٩١٦ (وهو فى الثلاثين) خلف صورة فوتوغرافية كانت قد التقطت له قبل زواجه مباشرة، وهى عبارة تلخص موقفه السلبى آنذاك من أسلوب التربية الذى عرفه على يد والده: "... على أنى -والأسف يملأ فؤادى- لم أنتفع بزمن الصبا والفتوة كما كان يجب؛ فلم يجد المرح والنشاط واللهو- ولو كان بريئا- ولا الحب إلى قلبى منفدا، بل تشايخت منذ الصّبا- وهذا ولا شك أثر فى التربية المنزلية، فقد كانت تربية أساسها التخويف والإرهاب، ولم يكن فى بيتى أى مظهر من مظاهر البهجة والسرور" (ص ١٨٦)، وبالرغم من إدراك الشاب أن حياته كانت مبنية على "التخويف والإرهاب"، إلا أننا نجد كاتب السيرة الناضج لايميل إلى استهجان شخصية والده تماما فى النص، وكما يتذكر "..وينقلب خوفى منه إلى حب واحترام" (ص٢١٥)، ثم يدرك أن عليه أن يشكر والده الذى هو مدين له بنجاحه فى الحياة ولكل ما أخذه عنه من صفات شخصية مثل الصبر وقوة التحمل. على أنه بعد أن حصل على حريته واستقلاله، وهو ما كان يكافح من أجله، يمكنه أن يرى علامات تعاطف وراء تقشف وتزمت "البطريرك" - الأب - (ص٢١٤). وفى محاولة لإرضاء نفسه نجده يفسر مزاج والده النكد وحدة طبعه بإرجاع ذلك لمعاناة مزمنة من مرض الفتاق، وهى العلة التى كانت سبب وفاته على أثر عملية جراحية (ص ٢١٠- ٢١١).

والحدث فى "حياتى" يتمحور حول عدد من الأزمات الشخصية تقوم بدور المكملات الدرامية فى القصة. بعض هذه الأزمات ذو طابع وجودى كما حدث عندما كان الطفل (أحمد) على وشك الموت بحمى التيفود (ص٩٢)، والبعض الآخر صدمات مثل مأساة فقد شقيق بسبب المرض نفسه (ص١٢٣، ١٢٥). أثناء هاتين الأزمتين كان الأب يبدو شخصية بائسة، لم يستدع طبيبا عند مرض أبنائه؛ لأنه كان يجهل الطب،

وكان يرى أن الصلاة قد تكفى لمساعدته، وهكذا رفض بإصرار أن ينقل المريض إلى المستشفى فكانت النهاية الفاجعة. فى أجزاء كتلك، يجسد الأب الجهل كجزء من المجتمع التقليدى.

لكن أشد أزمات الطفولة صعوبة كانت تلك الأزمات النفسية عندما كانت شخصية "أحمد" مهددة من قبل والده، وكانت الأزمة الرئيسية عندما أجبر على ترك المدرسة الإبتدائية المدنية وألحق بالمعهد الدينى، (الأزهر) وقد حدث ذلك وهو فى الرابعة عشرة. وكنتيجة لذلك التحول إلى بيئة جديدة وغريبة، كان الصبى يشعر بالوحدة والعزلة كما أصيب بالاكتئاب، كما كان يخجل من الزى التقليدى الذى كان عليه أن يرتديه: "هذا أنا فى سن الرابعة عشرة تقريبا، يلبسنى أبى القباء والجبة والعمة والمركوب بدل البذلة والطربوش والجزمة" (ص٥٧، ٥٨). كما حُرِمَ من أصدقائه الذين كانوا يسخرون من مظهره الجديد ومن لباسه القديم، "وكأن الذى يربط بينى وبينهم هو وحده لبسى ولبسهم، لا طفولتى وطفولتهم" (ص٥٨)، ويتذكر بأسى: "فكنت كالفرع قطع من شجرته أو الشاة عزلت عن قطيعها أو الغريب فى بلد غير بلدته، وتضرعت إلى أبى أن يعيدنى إلى مدرستى فلم يسمع" (ص٥٨). فى هذا الجزء، يجسد الأب الاستبداد والممارسات التربوية العقيمة كجزء من المجتمع التقليدى. ويدرك "أحمد" أن الأزهر ما هو إلا امتداد للكُتّاب الذى يكرهه، والذى كان يعنى بالنسبة له أول مواجهة مع التعليم الرسمى. كان قد أمضى أربع سنوات أو خمس فى عدد من الكتاتيب، ويتذكر تلك المرحلة بخوف شديد. كان أسلوب التعليم عقيما ويخرج "أرواحا ميتة ونفوسا كسيرة" (ص٤٧) بدلا من أن ينتج عقولا مبدعة. كان هو وغيره من التلاميذ يكرهون المدرسة وناظرها الذى كان عادة ما يلجأ إلى العنف لأى سبب تافه، وغالبا بناء على طلب من آباء التلاميذ، وقد تعرض ذات مرة للضرب بالفلقة من أحد المدرسين القساة لدرجة أنهم حملوه بعدها إلى المنزل (ص٤٨). هذه الذكريات المريرة تطفو على وعى الطالب الأزهرى، وتضيف إلى آلامه. ومع تقدم السرد، يعرف القارئ أن "أحمد" لم يعتد أبدا على أساليب الأزهر المحافظة، بل استمر دائم التطلع إلى التعليم المدنى، حتى وإن كان قد نجا من الأزمة وتكيف معها.

ما الحل الذى تقدمه "حياتى" للصراع بين الأب والابن أو بين التقليد والحداثة؟ إذا قرأنا الكتاب بشكل رمزى فسنجد أن التغير التدريجى فى علاقات القوى الذى يحدث بين الطفل وبيئته عندما يكبر وينضج ويصبح سيد نفسه، هو الذى يقترح التغيير الذى يمكن أن يحدث فى المجتمع ككل، إذا كبر الشعب أيضا ونضج وتحمل مسئولية مستقبله. عندما يمضى الفرد من الطفولة إلى النضج، ويتقدم فى الكفاءة والتجربة، فإن رموز السلطة فى البيت والمدرسة تفقد سيطرتها الكاملة عليه تدريجيا، وبالتالى يحل تقرير المصير محل الاعتماد على الآخرين وسيطرتهم عليه. فى سيرة "أحمد أمين"، مفتاح عملية النمو تلك، هو المعرفة التى تتحقق من خلال التعليم والإصلاح السياسى معا. محاكاة البطل الطموح المليء بالحيوية هى جزء مما يوحى به النص للقارئ كما يقول "شويسكى– Shuiskii" (١٩٨٢: ١١٦، ١٢٢، ١٢٣)، لكنه يتضمن أيضا دعوة للإصلاح الاجتماعى وإلى المزيد من الديمقراطية، ولابد من أن نتذكر هنا أن النص مكتوب قبل ثورة ١٩٥٢ بوقت قصير.

وقارئ "حياتى" الذى يقر بهذه المسحة الإصلاحية فى الخطاب، ستفاجئه آراء محافظة أيضا فى العمل نفسه الذى ينزلق فى بعض المواضع إلى حنين للماضى لايتسق مع الرسالة الرئيسية للتحرر والتغيير. فعلى سبيل المثال، نجد أن الماضى بالرغم من كل ما فيه من أهوال يوصف كثيرا بـ"ذلك الماضى الجميل"، وبالرغم من الاحترام الشديد للتقدم المادى، إلا أن المجتمع الحديث لم يحقق مزيدا من السعادة للبيوت (ص٢٥)، فسلطة الآباء المطلقة قد انهارت، وبالتالى فقد "أصبح البيت برلمانا صغيرا، ولكنه برلمان غير منظم ولا عادل" (ص٢٤) وإنما يدمر "سعادة البيت وهدوءه وطمأنينته" (ص٢٤). تقلصت أهمية الجيرة والمجتمع المحلى كثيرا. "أدركت الفرق الكبير بين تربيتنا وتربيتهم، وكثرة تجاربنا وقلة تجاربهم، ومعجم لغتنا ومعجم لغتهم ومعرفتنا بصميم شعبنا وجهلهم" (ص٤٤). حتى وإن كان "الكُتَّاب" شديد القسوة، فإن "الحضانة" وطرق التربية الحديثة التى تمارس فيها ضعيفة جدا.. "وضرب على "البيان" بدلا من الضرب على الأبدان" (ص٤٩).

وهذا نوع من التناقض؛ إذ نجد الرجل المسن –فى تعليقات كتلك– ينحاز إلى القيم التقليدية ضد القيم الحديثة، بينما تتخذ ذاته الأصغر الموقف العكسى فى

السرد. ويتكون لدى القارئ انطباع بأن المؤلف لديه المشكلة نفسها فى تقبل الجيل الأصغر عندما يحاول تأكيد حريته كما كان يفعل والده غالبا. هذا التناقض فى رأى "هشام شرابى" (١٩٨٨: ٢٣، ٢٤): "من أعراض المثقف العربى الذى أصبح عصريا"، كما يرى أن هناك شخصية عربية نمطية تعانى من "شيزوفرينيا ثقافية" –على حد تعبيره– إذ إنها ليست تقليدية بحق ولا هى حديثة بالفعل. فى "حياتى" يعبر "أحمد أمين" عن معاصرته فى الكثير من توجهاته، فهو يسعى إلى المعرفة عن طريق العقل وإلى الحقيقة فى العلم، ويصوغ أفكاره بأسلوب تحليلى، ويبدى روحا ديمقراطية أكثر منها سلطوية، إلا أن الإيمان الدينى والصدق والخطابية – شعارات ثقافة المجتمع التقليدى ليست غائبة عن الخطاب– وفى تنشئته لأبنائه يبدو المؤلف وفيا لممارسات التخويف والترهيب التى كان والده يستخدمها معه كما يوضح لنا الاقتباس التالى:

"وقد كنت قاسيا على أولادى الأولين، شديد المراقبة لهم فى دروسهم وأخلاقهم، أعاقبهم على انحرافهم ولو قليلا، ولا أسمح لهم بالحرية إلا فى حدود حسب عقليتى إذ ذاك، ولكنها على كل حال قسوة لاتقاس بجانب قسوة أبى على" (ص١٩٦).

وهكذا يعاد إنتاج الأسرة الأبوية. وبالرغم من أن شخصية الأب فى "حياتى" هى شخصية المستبد الذى يطلب الخضوع التام له من قِبَلِ زوجته وأبنائه، إلا أن المؤلف/ الراوى لا ينزله عن عرشه. السرد يعكس توجهين متناقضين. بالنسبة للطفل، كان جو البيت موقعا للكآبة فى نفسه، وكان "أحمد" يشعر بأنه لايستطيع التنفس بحرية إلا فى غيبة "البطريرك/ الأب"، كان يخافه ويخشاه دائما، كما كانت العلاقة بينهما تفتقر إلى الدفء. اهتمام والده به لم يكن سوى الإشراف الحازم على دراسته وواجباته المنزلية، وباستثناء ذلك كان مهملا لوجوده كله (ص٢١٣)، إلا أننا بالرغم من هذه التجربة السلبية، نجد المؤلف الناضج يغفر لوالده كل ذلك بسهولة، يجد ظروفا مخففة لسلوكه كما يجد فى شخصيته جوانب إيجابية، والحل الأخير عند "أحمد أمين" بالنسبة لصراع الأجيال هو التوفيق بين الخضوع والتمرد، وهو ما يسمى بالإصلاح الأبوى.

٦- القصص الاقتحامية

فى كتابه "قوة القصة" (١٩٩٤) يستكشف "مايك هان- Mike Hanne" الأثر السياسى والطريقة التى تؤثر بها الأعمال الأدبية على نتاج العملية التاريخية مباشرة. وفى مقدمته النظرية لدراسات الحالة، يؤسس للوحدة الأساسية بين كل أنواع السرديات المكتوبة، الحقيقية والمتخيلة. هذه الوحدة الأساسية تنبع من كونها كلها "تحكى قصصا"، وذلك لأنها "تحاكى أو تعكس مزاج النفس" كما يقول. وبطبيعته فإن حكى القصص عملية اختزالية، وهى انتقاء واستبعاد مثل أسلوبنا فى ممارسة الحياة. الحكى هو "أداة إدراك" أولية للعقل البشرى الذى يعانى من خلل، وينهار إذا لم تعمل الطاقة على بناء القصص بالشكل الصحيح. وإذا فشلنا فى خلق حكايات جوانية عن أنفسنا فى الحاضر والماضى والمستقبل، فلن نستطيع أن نشق طريقنا وسط فوضى الحياة اليومية بأسلوب واقعى وناجح. وباختصار، فإن الفرد يعتمد نفسيا على قدرته على الحكى (Hanne 1994: 7-10).

وهذا يضيف إلى فهم كل أشكال السيرة الذاتية، فإذا كان النص المكتوب يمثل تحويلا أو تثبيتا أو تضخيما لذلك النوع من الحكاية "الجوانية" التى يكونها أى/ كل منا بشكل يومى عندما نعمل أو نتصرف فى المجتمع، فإن رواية السيرة الذاتية تسمح بأن تعكس ذلك على سرد الذات وعلى تاريخها. والاهتمام الرئيسى لـ"هان" على أية حال، ليس هو المتضمنات النفسية للقص، وإنما علاقة ذلك بالتغير الاجتماعى، وهنا يميز بين وظيفتين أساسيتين:

١- الحكى فى الأساس محافظ أو حذر بالنسبة للبنية الاجتماعية، والطبيعة الاختزالية و/أو المغوية تقوم "بإرباك فهمنا أو تعميته بأن تعطى إحساسا زائفا بالتماسك والشمولية لمجموعة مختارة من الأحداث المتناثرة (ص١١). ومن هنا فإن القصص تقوم بأدوار مثاقفة أو إرباك أو إجازة فى المجتمع، وذلك بتقديم تفسيرات ومبررات للأوضاع القائمة.

٢- بيد أن هناك نوعا آخر من القصص، وهو نوع اقتحامى وتقدمى وتحررى: "أن تحكى قصة لم يسبق روايتها؛ فذلك يمكن أن يكون أمرا صادما على نحو غير

عـادى للنظام الاجـتـمـاعى القـائم" كـمـا يقـول (ص١٢). وأمـثلة "هـان" على هذه الوظيفة الثانية، مستقاة من الصحافة والنقاش العام والعلوم الاجتماعية والأدب. ويقـول إن سـرد قـصـة صـادمـة من المرجع أن يطلق العنان لسـرديات أخـرى عن الموضـوع نفسـه. جماع السـرد أو القص إذن يزيد من الوعى، ويصـنع تضـامنا لم يكن موجودا من قبل، وينتج عنه فى المحصلة النهائية قوة للناس الذين كانوا يرون أنفسـهم قبل ذلك مـعزولين وبلا حـول ولا قوة، هذا النوع من السـرد أو القص يمكن اعتباره بمثابة "علاج جماعى" كما يقول (Hanne 1994: 10-16).

وعلى ضـوء هـذه الثنائيـة: فـأى نوع من القص إذن تمثـله روايات الطفـولة العربية؟ السيرة الذاتية العربيـة الحديثة - كـمـا قلنا - هـى فى العادة وسيلة للنقد الاجتمـاعى، إلى جانب أن هذا النوع الأدبى يعبر عن رؤية جديدة للعـالم وعن أفكار جديدة. لكن ذلك فى حد ذاته لا يجعل النصـوص كلها تؤدى أدوراً اقـتـحامية وتقدمية وتحـررية. وبالمشـاركة فى عـملية تشكيل ثقافات وهويات قومية حـديثة، وكـتوصـيف أيديولوچى للواقع، فإن كثيرا من السـرديات يلعب دورا مـخـففا/ مـغويا يعطى شكلا شرعيا لقوة وسـياسـات القيادة السياسـيـة القائمة. من ناحية أخـرى فإن القومية والتحـرر الوطنى يمكن النظر إليها أيضا كأهداف تقدمية ذات قـوة تحـررية فيما يتعلق بالحكم أو النفوذ الأجنبى، وكـأحد العوامل فى عملية التـغير التاريـخى هذه، تكتسب قصة صراع الطفل لكى يكون مستقلا، قيمة أخرى.

والواضح أن تصنيف الأعمال الأدبية إلى محافظ واقتحامى ليس عملية سـهلية، وهو يعتمـد على السياق التـاريخى، وقد يكون لدى المرء الميل إلى الاعـتـقـاد أن بعض السـير الذاتية العربية على الأقل هـى نماذج للسرديات التى وردت (أو تروى) قـصـصـا تقدمية أو تـحررية من النوع الاقتحامى، وربما تكون "الأيام" مثلا قد أصبـحت نموذجا لأعمال أخرى؛ لأنـها تروى قصـة لم يسبق روايتـها بالمعنى الذى يقصـده "هان"؛ فـهى قصـة الطـفل المظلوم الذى يحاول أن يحرر نفسـه من القسـر الإجتمـاعى. وكـما ذكـرنا من قبل، فإن تلك القصـة أصبـحت نمطية. وهكذا يجد "عودة" (١٤:١٩٩٤) أن مـحاولة البطل فى "الأيام" لأن يحرر نفسه من الدور الاجتماعى الذى يمثله "العمى"، هو نفسه

مثل محاولة البطلة من "رحلة صعبة: رحلة جبلية" لفدوى طوقان لأن تحرر نفسها من الدور الذى يمثله جنسها كأنثى. موضوع العملية هو تمرد الفتى (أو الفتاة) ضد نظام اجتماعى موجود سلفا، وفى الحالتين هو التمرد على التقاليد سعيا إلى التحرر الشخصى.

وربما كانت "الأيام" هى العمل الأدبى الذى يُقْرأ فى العالم العربى على أوسع نطاق إلى يومنا هذا (فدوى مالطى دوجلاس ١٩٨٨:٣٢)، والذى لا شك فيه أنه لم يكن لأى سيرة ذاتية أخرى مثل هذا الأثر. ذيوع وانتشار "الأيام" يبين لنا أن كثيرا من القراء قد استطاعوا أن يتوحدوا مع البطل ومع سعيه للتحرر، ويمكن أن نفترض أن رمزية الحبكة بالنسبة لهم هى أكثر أهمية من الظرف المحيط الذى تصوره. مشكلة البطل بالتحديد، "العمى"، هى أقل أهمية من المشكلات العامة مثل التهميش والضعف. مبدأ التحرر هو الذى يجذب الجمهور ويشغله، وبالتحديد فإن الصراع من أجل الحرية، الذى يخوضه الشاب، هو الذى يستحوذ على خيال القارئ، ويفتح أمامه المجال للتوحد مع البطل.

تقول "فدوى مالطى دوجلاس" فى كتابها "جسد المرأة.. كلمة المرأة" (١٩٩١:١١١، ١٢٩) إن موضوع التحرر يوحد كتابات المرأة والأشخاص المعوقين، المحددة أدوارهم الاجتماعية بمعنى ما، بالنواحى البيولوجية، سواء لعيب فيزيقى مثل "العمى" أو بسبب جنسها فى حالة المرأة، إلا أن هذه الدراسة التى بين أيدينا تبين لنا أن الموضوع له مغزى آخر أبعد من ذلك في السيرة الذاتية العربية. الطفولة أيضا حالة بيولوچية مُعَوقة اجتماعيا. مشيرا إلى دراسة لـ"هشام شرابى"، يصف "بركات" (١٩٩٣: ١٠٢) الأطفال بأنهم أحد العناصر الأكثر تعرضا للقمع مع النساء والفقراء فى المجتمع العربى وإذا كانت النصوص التى نبحثها هنا لا تؤكد صحة هذا الزعم من الناحية الموضوعية، إلا أنها تؤكد أن هناك ما يدعمه من التجربة الذاتية. كثير من كتاب السيرة الذاتية يشهدون بأنهم قمعوا فى طفولتهم.

ويبدو أن ذلك ليس ظاهرة ثقافية على وجه التحديد؛ ففى دراسة عن المراهقة فى الأدب الأمريكى، تجد "سپاكس- **Spacks**" (١٩٨١:٥) أن المراهقين كجماعة

أو كطبقة، فى فهمهم الخاص، يمثلون شريحة مضطهدة فى المجتمع الحديث، فأسلوب العلاقة بين الأجيال هناك كما تقول، يثير الطاقات الكامنة مثل أسلوب العلاقة بين الجنسين. والعلاقة بين الأجيال تطبع السيرة الذاتية العربية عن الطفولة والشباب أيضا، وذلك هو أحد التفسيرات لتكرار موضوع الصراع من أجل الحرية. حتى الأطفال غير العميان، قد يخضعون لقسر أو لضغوط من أجل القيام بأدوار لا تتناسب مع رغباتهم، حتى الأطفال من غير العميان ربما يكون عليهم أن يكسروا الحواجز الاجتماعية لكى يصبحوا مايريدون أن يصبحوا عليه.

على أنه قد يظل صحيحا أن السيرة الذاتية التى تكتبها المرأة تقدم موضوع التمرد ضد الدور الاجتماعى على نحو أكثر قوة. العقبات التى تواجه الفتيات مختلفة عن تلك التى تواجه الفتيان، وربما كانت أكثر قسوة وصعوبة فى التغلب عليها. "البنت" العربية مظلومة ومضطهدة بشكل مضاعف أو ربما ثلاثة أمثال "الولد"؛ فهى أولا تنتمى إلى الجماعة المظلومة "الأطفال"، وثانيا تنتمى إلى الجماعة المظلومة "النساء"، وثالثا فهى عرضة للسيطرة والتحكم الأجنبى إذا كانت تعيش فى مجتمع محتل.

ما أول سيرة ذاتية عربية تروى قصة نشأة البنت العربية؟ مفهوم "هان" عن القوة الاقتحامية للقصة التى لم يسبق روايتها يجعل السؤال مهما وأكثر إثارة. القوة الاقتحامية والتحررية والتقدمية الكامنة، لأول قصة عن بحث البنت عن هويتها الشخصية واضحة. وكما ذكرنا من قبل فى مكان آخر فإن الرائدة النسوية "هدى شعراوى" كانت قد أملت مذكراتها على سكرتيرتها فى الأربعينيات، وهى تتضمن وصفا تفصيليا شديد الحيوية لتجربتها مع التمييز النوعى ضدها فى بيت ينتمى للطبقة العليا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، إلا أن تلك المذكرات لم تنشر إلا فى عام١٩٨١، بالإضافة إلى أنها لا ترقى إلى المستوى الفنى للأدب الإبداعى(١٩)، ومن هنا فإن "مذكرات هدى شعراوى" ليست مؤهلة لكى تكون هى السيرة الذاتية الأولى أو الرائدة فى هذا المجال. وهناك أيضا عدد من المذكرات الباكرة التى كتبتها نساء فى مصر، إلا أنه لا تأثير يذكر لها، وعليه فإن "على الجسر" لبنت الشاطئ، تطرح نفسها كعمل مؤسس فى هذا المجال؛ حيث إنها حملت بذور التطور لذلك النوع من الكتابة.

٧- قصة فتاة مسلمة متمردة

منذ السطر الأول، يبدأ السعي من أجل الحرية في "على الجسر". أول فعل وا ع للبنت/ البطلة هو فعل "عصيان". تكذب على أمها عن المكان الذى تذهب إليه، وتتسلل لمشاهدة النهر المنساب، الأمر الذى يعطيها شعورا بالحرية. (ص١٨). وهى فى الخامسة من العمر، يكون هدفها هو الهرب من الرقابة المفروضة عليها من والديها (ص٢١). السلطة الأولى التى تتحداها هى سلطة الأم وخطاب الخرافة. الأم تبرر أوامرها ونواهيها بخطورة جنيات الماء اللائى يمكن أن يوقعن البنت ويغرقنها فى الماء.

هذه البداية فى القصة، شديدة الرمزية، فهى تبرز لنا صورة بنت ذكية تستكشف المشهد الطبيعى على شاطئ النهر وتعصى تعليمات الأسرة، وتصارع تحيزات التقاليد. المراكب المبحرة، موضوعات رغبتها، هى رموز الحرية كموصلات بالعالم الخارجى. النهر العفى والهواء الطلق والأفق المفتوح الممتد أمامها... كل ذلك يعنى الحرية أيضا. هكذا تقدم لنا مقدمة العمل "بنت الشاطئ" الجسورة بشكل رمزى، لكنه شكل مجسد فى الوقت نفسه.

العصيان موجود أيضا فى سرديات الكتاب من الرجال كنغمة افتتاحية. فى الفصل الأول من "البئر الأولى" يأكل الطفل "جبرا"، ذو الخمس سنوات، الطعام غير المسموح له بالاقتراب منه، لأول مرة. (ص٢٣-٢٦)، وبعد ذلك يكذب على أسرته (فى الجزء التالى من القصة) بخصوص دفتره الجديد الذى مزقه، ثم إنه عاص لتركه المدرسة دون إذن (ص٣٠-٣٥). كلاهما "جبرا إبراهيم جبرا" و"بنت الشاطئ" يربطان الوعى الفردى الأول بأعمال عصيان لسلطة الوالدين وتمرد عليها. شخصية الطفل تتطور بكسر القواعد، والوعى بالذات ينبثق من خلال الصراع مع الأسرة، إلا أن ذلك الوعى لا يتأكد بالشكل نفسه فى بقية "البئر الأولى" كما هو فى "على الجسر"؛ حيث صراع الأب/ البنت على وجه الخصوص مركزى فى القصة.

الصورة الأولى للأب تبرزه- بامتياز- كشخص غريب، كقوة خارجية، سلطة من الخارج تحاول أن تشكل شخصية ومستقبل "عائشة" طبقا لرغباته واهتماماته.

المعلومـــات الأولى عنه هـى: "ودون أن أدرى، كـــان والدى قـــد بـدأ يخطط لى طريق الحيـاة"(٢٠)، وهو غـريب على عـالم النـهر الخـاص بالبنت، والذى يـسيطر عليـه البيت الكبير الذى يسكنه أجدادها لأمها. بلده الأصلى ليس "دمياط"، المكان الذى جاء منه بقيـة أعضـاء الأسـرة. (ص٢٢-٢٣) تصـرفاته الأولى مرتبطة بالقسر. الصـور الأولى التى تحتفظ بها المؤلفة عن والدها- وهـى غير واضحة فى ذهنهـا- هـى صـورته وهو "ينتزعها" من ساحة اللعب بالقرب من النهر و "يلزمها" بأن تصحبه "فى مجلسه فى البيت" أو " فى خلوته بجامع البحر" (ص٢٤).

لكنه- من الناحيـة النظرية- رجل خـير؛ لأنه يريد أن يعلـم ابنتـه. عندمـا رزق بعائشة كطفل ثان، لم تكن هـى الابن "الذكر" الذى يريد، إلا أنه لا يهتم بذلك و"يهبها" لخـدمة علوم الدين، وكـأنهـا "ولد" كمـا كـان يود. ولكن، حيث إن عليـها أن تفى بهذا النذر، طبـقا لنظرة تقليـدية عن تعليم المرأة المسلمـة (المواد الدينيـة وبعد البلوغ تكون الدراسة فى البيت فقط) فلابد من أن يتمخض ذلك عن ظلم فى الواقع، وعندما تذهب البنت إلى الكتاب نجدها فخورة وحزينة فى الوقت نفسه:

"وبقدر مـا ازدهانى أن أتعلم مـالا يتاح لغيـرى من صواحبى وأترابى، ضـقت نفسا بما فرضـه والدى علىّ من قيود صـارمة، تحبسنى طول سـاعات الصبح لتلقى الدروس وحفظها، ثم تلزمنى فى سـاعات الأصيل حضـور مجلسـه مع شيوخ المعهد الدينى على حين كانت صواحبى يمرحن لاهيات على ملعبنا عند شط النـهر"(ص٢٩). وفى آخر الأمر، تتغلب على الاكتئاب. وتحت إشراف والدها، تستوعب قدرا كبيرا من المعرفة فى علوم القرآن واللغة العربية والشريعة الإسلامية. هذا المخزون من التعليم التراثى يساعدها كثيرا فى عملها حتى وإن أخذ وجهـة أخرى غير تلك التى كان يتمناها والدها، لتجد مكانها، لا فى المسجد، وإنما فى الجامعة الحديثة، تلك المؤسسة التى كـان يعتبرها ابتكارا بغيضـا من ابتكارات" حزب الشيطان"(٢١). (ص٩) وفى النهـاية تتمكن "عـائشـة" من أن تصبح ابنة مطيعـة ومتـمردة فى الوقت نفسـه؛ فـهى تعصى والدها وتتحدى سلطته، لكنها تحقق نذره لله بأن تكون عالمة دين.

على أحد المستويات تقدم لنا "على الجسر" عملية التكوين الثقافى لعائشة عبد

الرحمن، ومن وجهة النظر هذه يعتبر العمل تقليديا؛ فهو منسوج على منوال تقاليد الترجمة الكلاسيكية، وتتردد فيه أصداء روايات التكوين فى الوقت نفسه. وعلى مستوى أعمق نجد أنها دراما حياة عن الصراع بين بنت وأبيها على الفضاء الموجودة فيه. وبهذا المعنى يكون العمل أكثر أصالة. شخصية الأب هى شخصية شيخ متصوف، له مكانته فى الوسط الذى يعيش فيه، يدافع عن القيم والتقاليد المحافظة، بينما تمثل ابنته الاتجاهات الحديثة وأساليب التفكير فى المجتمع المصرى سريع التغير فى العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين. معركتهما على الفضاء (أو المكان) محدودة تماما. أين يسمح لها باللعب، وأين لا يسمح؟ ما هى المدرسة المسموح بالالتحاق بها؟ إلى أين يمكن أن تسافر أو لا تسافر؟ أين يسمح لها بأن تعيش، وأين لا يسمح؟ إلا أن الصراع بينهما شديد الرمزية.

البطلة تطلب فضاء فكريا وعاطفيا أكثر رحابة من ذلك الذى يمكن أن يسمح به الأب، من أجل أن تنمى وتطور هويتها الشخصية. هو يريد أن يقيد حريتها، وهى تريد المزيد من الحرية. القصة مبنية كسلسلة من الصراعات بين البنت/ الشابة وأبيها، هى تريد أن تلعب، وهو يريدها أن تحفظ القرآن. تريد أن تذهب إلى مدرسة ابتدائية حديثة، وهو يريدها أن تتلقى الدروس الدينية فى المنزل. تريد أن تكمل دراستها على مستوى أعلى، وهو لايريد . تريد أن تلتحق بكلية المعلمات فى مدينة أخرى، وهو يريدها أن تبقى فى المنزل لأنها قد بلغت. تريد أن تواصل تعليمها، وهو يريد أن يضع نهاية " لانحرافها". تريد أن تعمل مدرسة، وهو لا يمكن أن يقبل ذلك، تريد أن تلحق بالجامعة وهو يعارض، تريد أن تمارس الكتابة الأدبية وهو يريدها أن تتزوج من شخص يختاره لها.

فى كل تلك المعارك والصراعات، شخصية الأب عدو مجسد للحرية، بمجرد ظهوره فى القصة، ينشب الصراع المحورى بينه وبين ابنته. عليها منذ البداية أن تحارب ضد سلطته المدججة بالتقاليد لكى تحقق ذاتها. الاتجاه المعتدل للراوية لا يمنعها من أن تصفه بأنه يكرهها، يتمنى لها الموت بدل أن تعصى إرادته (ص٥٩)، وهو كالمستبد، يثير الخوف فى طفلته (ص٤٥، ٥٠، ٥٢، ٥٦، ٦٢، ٨٠، ٨٢، ٨٥، ٩٠) لدرجة تجعلها تعانى من انهيار عصبى. (ص٥٧) ونتيجة لليأس بسبب كثرة

اعتراضاته وكفعل مقاومة أخير لتسلطه، نجدها ترفض الأكل وتوشك على الموت بسبب ذلك، (ص٤٧) ويصل هذا السلوك المدمر للنفس إلى درجة محاولة الانتحار. وفى ذلك، يذكرنا تحديها للقمع الأبوى بالفتاة "فدوى طوقان" فى عملها "رحلة صعبة: رحلة جبلية"، عندما تجرع محتويات زجاجة "أسپرين" كاملة يأسا من وضعها كسجينة بالمنزل (ص١٣٥). فى "على الجسر"، هناك لحظات مفردة من الثقة والفهم المتبادل بين "عائشة" ووالدها(ص١٠٢) ولحظات سلام مؤقت (ص٥١)، لكنها تظل بلا أهمية أو تأثير فى جو العداء السائد. باللجوء إلى قوة أعلى فقط، "إلى الله سبحانه وتعالى" يتم حل التناقض بين البطلة وضميرها الذى يوعز لها بعصيان الأب.(ص٩٠).

وإذا كانت القوة المحركة للفعل هى صراع الأب/ البنت، فإن المقدر والمقسوم هو الجناح الذى يجعل القصة تحلق نحو آفاق الأسطورة. الافتراض الواضح، لبنت الشاطئ، فى النص هو أن حياتها مقدرة من أعلى، وأن سعيها للحرية يهتدى بمشيئة عليا (ص٤٠، ٥٩، ٨٥، ٩٠، ٩١). كل شيء حدث لها كان من فعل القدر؛ فهى مقدر لها أن تفعل ما فعلت، وأن تذهب إلى حيث ذهبت، وأن تصبح ما أصبحت:

"إنه الطريق المخطوط لى فى لوح القدر"، (ص٥٩) وهكذا فإن خطط الأب تمضى فى اتجاه، بينما المشيئة الإلهية تقودها إلى آخر. وبمضى السرد، يبزغ فى الفتاة المراهقة صراع الوفاء بين أبوين ، أب على الأرض وذلك الذى فى السماء. مشيئة الأول ضد مشيئة الثانى، وبعد أن تعين هذا التعارض، تترك "بنت الشاطئ" العقيدة تحميها من النقد، وتستخدم هيبة الإسلام كدرع واقية، وكسلاح فى معركتها ضد النظام الأبوى فى المجتمع العربى. تمردها ضد السلطة البطريركية يصبح – تقريبا – فعل تقوى أو ضربا من الورع الدينى، ولكى تتمكن من اتباع "مشيئة الله"، يكون عليها أن تتمرد على المحرمات التى يضعها أبوها والمجتمع المصرى أمام سلوك وتصرفات الفتاة المسلمة، وتلك هى رسالة النص.

وللقدر أيضا دخل فى لقائها بمن ستحب، ويصبح زوجا ومعلما لها فى المستقبل، الأستاذ الجامعى "الشيخ أمين الخولى". حتمية هذا اللقاء توضحها آية من القرآن:

"يا أيها الناس اتقوا ربكم الذى خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها" (على الجسر: ص١٣٩، ١٤٠، ١٤٧) عندما تصادق على تمردها على سلطة أبيها بهذه الآية من القرآن وبغيرها، توضح لنا "بنت الشاطئ" اقتناعها بأن الإسلام متسق مع الحداثة ومع دور جديد وفعال للمرأة فى المجتمع[٢٢]، لكن تصاريف السماء غامضة أيضا، ولكى توجهها إلى حيث ستجد رفيقها، تتدخل المشيئة الإلهية فى حياة عائشة فى أكثر من موقف. ترسل إليها أحلاما ورؤى تساعدها على اجتياز الامتحانات التى تحملها إلى الجامعة حيث ينتظرها توأم روحها. (ص٤٠، ٧٠، ٧٣، ٧٤، ٨٣، ٩٠، ٩٨) وهناك حدث آخر من تدابير القدر، وهو عندما يحدد "الشيخ أمين الخولى" موعد محاضرته الأولى لعائشة وزملائها يوم "٦ نوفمبر"، أن يكون ذلك اليوم هو يوم ميلادها؛ فذلك عندها "إشارة إلهية" عن علاقتهما الخاصة(ص١٢٣).

لقاء عائشة بزوج المستقبل فى هذا العمل، يمثل نقطة انحلال العقدة الرئيسية فى القصة. طفولتها وشبابها قصة واحدة طويلة فى اتجاه هذا الحدث، الذى يوصف بأنه بمثابة ميلاد جديد(ص١٣١، ١٣٥) وكما تقول "فدوى مالطى دوجلاس" (١٩٩١ص١١٩-١٢٠) فإن ذلك الميلاد الجديد من خلال التقاطع مع طرف ثالث هو نوع من انحلال العقدة الرئيسية فى "الأيام" أيضا، فعندما يقابل "طه حسين" فى فرنسا من ستصبح زوجته، تتحول حياته كلها، ويتغير وجوده تغيرا جذريا. هامشية البطل (عاهة العمى)، لم تعد مشكلة بفضل عضو من الجماعة الاجتماعية العادية (المبصرة).

والهامشية جانب مهم فى قصة حياة "بنت الشاطئ" أيضا. النوع والطبقة عقبتان رئيسيتان فى سعيها من أجل الحرية. كونها امرأة، يجعلها مختلفة عن الأكثرية الذكورية الغالبة، فى الحياة العامة. ولأنها من طبقة ريفية متوسطة، فهى مختلفة عن الطبقة المدينية المتحكمة فى المجتمع. وعن طريق استعادة الأحداث تنتقد الكاتبة نظام التعليم المصرى فى ثلاثينيات القرن (العشرين) المنحاز إلى أبناء الأغنياء؛ فقد كان امتدادا لمجتمع طبقى يجعل المال هو جواز المرور الوحيد إلى المؤسسات التعليمية المختلفة كما تقول. (ص٦٧) نضيف إلى ذلك بيروقراطية الاحتلال التى أحبطت جهود الكاتبة من أجل مواصلة تعليمها (ص٥٢، ٦٣، ٧٤، ٨٢)، إلا أنها

عندما تلتقى بزوج المستقبل، وهو رجل محترم، ذو مكانة اجتماعية مرموقة؛ فإن تلك الصراعات الناشئة عن هامشيتها تتلاشى بفضله.

لكن "على الجسر" تختلف عن "الأيام" فى استخدامها الأكثر تخطيطا فى طريقة النهاية. الجزءين الأول والثانى من سيرة "طه حسين" الذاتية ليسا مؤسسين على هذا النوع من حل العقدة الذى تناولناه، والذى نجده فى الجزء الثالث. اللقاء بالشريك، والذى أدى إلى تحول جذرى، ليس له أى أهمية فى النص الجزءين الأول والثانى، وهو لا يؤثر على تفسير القارئ لهما؛ لأنه يظل غير معلن. من ناحية أخرى، نجد أن صراع البطلة مع الهامشية فى "على الجسر" مرتبط من البداية بعقدة اللقاء/ الميلاد الجديد التى سبق إخطار القارئ بها. (ص١٣-١٥) أسلوب إخطار القارئ سلفا يقدم لنا عنصر تشويق، ويشعل الفضول عن كيفية حدوثه. وهناك وظيفة أخرى لهذا الأسلوب وهى أنه يجعل السرد متماسكا وذا معنى. وبالنسبة لكل من القارئ والكاتب فإن طبيعة النهاية تؤثر على فهم البداية والعكس بالعكس. وبتضفير النهايتين معا منذ البداية، يتشكل نسق للقصة من خلال الأحداث التى تبدو منبتة الصلة ببعضها.

فى هذه الحالة، فإن الحكم يهدف بوعى إلى صنع أسطورة (على الجسر ص١٥)، أسطورة شخصية مقصود بها، بالتناظر، أن تبين وثاقة صلتنا كلنا بالدين وكما يقول "كوويج- **Kooij**" (١٩٨٢: ٦٨) فإن العنوان الفرعى لـ "على الجسر"؛ كان "أسطورة الزمان" لكن ليس كل قارئ بالطبع على استعداد لأن يصدق الأسطورة. هكذا قام كوويج (١٩٨٢: ٢٩) بتفسير النص من منظور نفسى مثل تبرير الذات الذى تقوم به المؤلفة بخصوص زواجها من الشيخ "أمين الخولى". كان أكبر منها سنا وبفارق كبير، وكان متزوجا للمرة الثانية، وقد استمر ذلك الزواج الآخر أيضا بعد اقترانه بعائشة. والحقيقة أنه، على عكس ما يريدنا الكتاب أن نفهمه، يزعم "كويج" أن العلاقة بعائشة لم تكن أبدا مرضية أو مريحة مثلما كانت بزوجته الثانية "نادية". هكذا قرأ "كويج" قصة الحب الموجودة فى النص كعملية إخفاء وتشويه للحقائق، وإخفاء للذات الجوانية للمؤلف، ويقابل بين ذلك وما يعتبره كتابة صريحة وواقعية وذكية عن الطفولة فى الجزء الأول من الكتاب .

إلى جانب تبرير الذات، هناك عامل آخر ربما يكون قد أسهم فى أسطورة، أسطورة الحب المقدر لهما كما جاء فى النص. هذا العامل هو العرف الأدبى المعروف بتأبين الزوج المتوفي، والذى يتمثل فى هذه الحالة فى قصة حب تربط بين السيرة الذاتية لبنت الشاطئ ونموذج أدبى تقليدى أو تراثى فى كتابة المرأة العربية وهو "الرثاء" كما سبق أن ذكرنا، (الفصل الخامس)، لقد وضع الرثاء بذوره فى كل من البنية التقليدية للنص (الشعر الموجود فى البداية والنهاية مثلا) وفى موضوعه أيضا. صوت المرأة التى تقيم الحداد يتردد صداه على امتداد الرواية. حزن المؤلفة بعد موت زوجها هو الذى يعطيها الحافز لكى تنظر إلى مامضى من حياتها فى المقام الأول. ومن هنا يمكن القول كذلك إنها تصنع أسطورة لكى تعرى ذاتها، وليس لكى تضع قناعا عليها كما يعتقد "كويج".

المرثاة التقليدية ليس من المفترض أن تركز على حياة المرأة التى تقيم الحداد، إلا أن ذلك هو ما يحدث فى "على الجسر". إستراتيجية صنع الأسطورة تمكن "بنت الشاطئ" من أن تركز على ذاتها كشخص، بالإشارة إلى شكل مقبول من الخطاب الأدبى (حتى وإن كان المعروف عن هذه الإستراتيجية أن لها حدودا فى درجة صراحتها)[٢٣]، وبينما تتقيد "بنت الشاطئ" بالتراث من ناحية، إلا أنها تقوضه من ناحية أخرى، وبهذا المعنى يعبر العمل عن مبدأ التحرر فى شكله السردى أيضا، كسعى نحو أشكال أو صيغ أدبية جديدة.

والكتابة النثرية فى الأدب العربى، تراث ذكورى فى الغالب. (ارتفاع صوت المرأة هو فى حد ذاته تحد للوضع القائم كما تقول "فدوى مالطى دوجلاس" (١٩٩١: ١٢٨) وكما يقول "عودة" (١٩٩٤: ٧-١٢) بالإضافة إلى ذلك، فإن قرار امرأة تعيش فى مجتمع إسلامى أن تكتب سيرة ذاتية هو بمثابة تعبير قوى عن التمرد؛ لأن "كشف" الأمور الشخصية والحياة الخاصة، يتناقض مع أفكار العزلة والخصوصية المرتبطة بالمرأة فى ذلك المجتمع. ومن المثير للاهتمام أن نجد "سميث- **Smith**" يقول الشىء نفسه بخصوص السيرة الذاتية للمرأة فى المجتمع والثقافة الغربيين. «فى ساحة الصراع الثقافى الأكبر يعمل حضور الصوت الأنثوى كتخريب محتمل فى داخل الخطاب الذكورى، ومهما كان صراع كاتبة السيرة الذاتية مهادنا مع تمثيل

الذات، فإن افتراضها لقوة إثبات ذاتها بشكل عام، يمثل تحديا لقيم وقواعد النظام القضيبى، ويقدم شكلا من الفوضى أو الاضطراب، شكلا من الهرطقة يكشف عن رغبة أنثوية مخالفة» (سميث: ١٩٨٧:٤٢، ٤٣).

كما نجد الحجة نفسها، وإن بشكل آخر فى مفهوم "فريدمان– Friedman" (١٩٨٨) للسيرة الذاتية، والتى ترى أنها استعراض للقوة بالكلمات تقوم به الجماعات المهمشة، والانسلاخ عن صورة الذات المفروضة تاريخيا هو الذى يحفز على الكتابة بالنسبة للنساء وصنع ذات بديلة عن طريق كتابة السيرة الذاتية كما تقول فريدمان– ١٩٨٨: ٤١).

وعلى ضوء هذه الخلفية التاريخية يمكن قراءة أسطرة "عائشة عبد الرحمن" عن قصة حياتها كتصور للذات أكثر مما هو حجب لها. الصورة المفروضة تاريخيا للأنثى فى الثقافة العربية تجعلها تبدو سلبية فى المجتمع ومعتمدة على الرجل، إلا أن "على الجسر" تبرزها على نحو آخر. ذات "بنت الشاطئ" الأوتوبيوجرافية (كما كتبتها)– سواء أكانت مشوهة أم لا– هى ذات متورطة اجتماعيا، ذات مستقلة، مؤكدة لنفسها، لكنها ليست امرأة لا مبالية بالنواحى الدينية.

ومن منظور نسوى راديكالى يمكن اعتبار السيرة الذاتية لبنت الشاطئ سيرة محافظة... وربما رجعية. الهدم فى قصة حياتها والذى كشف عنه تحليلنا، تقل قيمته بمراعاته للتراث الأدبى والجمود الفكرى الدينى ويحل الصراع عن طريق الزواج (بالرغم من أنه زواج من رجل من اختيار المرأة ويشرف على عملها). وبشكل نمطى فإن موضوع الجنس –الحساس– غائب، الحبّ هنا أفلاطونى تماما. وبالرغم من ذلك فإن الحكاية الملفقة عن "رجل يقابل امرأة"، والتى تحمل نهاية سعيدة فى هذه الحالة، هى حكاية غير تقليدية فى سياق النثر العربى الحديث؛ حيث ينتهى هذا النوع من قصص الحب عادة نهايات مأسوية. التراث فى الكتابة الروائية أقوى دائما من المحبين الأفراد الذى يتم سحقهم[٢٤]، لكن ذلك ليس موجودا هنا. بالإضافة إلى أننا لو ضيقنا المنظور وقصرناه على أدب المرأة، فسوف تبدو "على الجسر" عملا أصيلا. وكما يقول "كوك– Cooke" (١٩٨٦:٢١٤) فى الخمسينيات والستينيات (من القرن العشرين) كانت اهتمامات الكاتبات فى مصر ولبنان اهتمامات عاطفية وذات توجه

ذكـوري، وكـانـت الخيـارات الموجـودة أمـامـهم هي التمـرد أو الهـروب أو الجـنون أو الانتحار. السيرة الذاتية لبنت الشاطئ -وهي مكتوبة في أواخر تلك المرحلة أيضا- هي ذات توجه ذكوري كذلك، إلا أننا نجد خيارا آخر، جزء منه تمرد وجزء منه تكيف. وبشكل عام، فإن هذا التوجه الإصلاحي هو الذي يحسم موقف "عائشة عبد الرحمن" من معظم قضايا الحوار الاجتماعي والسياسي في مصر. وبالتالي فلم يكن الأصوليون الإسلاميون ولا العلمانيون من دعاة النسوية يعتبرونها راديكالية بما يكفي. من ناحية أخرى فإن المؤسسة السياسية المصرية بخطابها التقدمي، كانت تتقبل موقفها على نحو أفضل، والدليل على ذلك تكريمها ومنحها أوسمة من قبل ثلاثة رؤساء على التوالي: "عبد الناصر" و"السادات" و"مبارك" (بدران- ١٩٩١:٢١٩). الارتباط الوثيق بالموسسة هو من سمات كاتبات النسوية اللائي سدن المشهد من ثلاثينيات إلى سبعينيات القرن العشرين في كتابة المرأة العربية كما يقول "حافظ" (١٩٩٥:١٦٥)، ويرى أن ذلك هو أحد التناقضات الرئيسية للمرحلة، وأنه كلما كانت الكاتبة "النسوية" متمردة على النماذج السائدة، كانت أكثر جاذبية بالنسبة للمؤسسة الحاكمة، والتي كان من عادتها أن تنظر إلى دعاة التغيير كحلفاء لها في حربها ضد النظام القديم"، وربما كان ذلك ينطبق إلى حد ما على "بنت الشاطئ".

٨- الصورة النقدية للأم

تبين الدراسات الاجتماعية للأسرة العربية أن الأم هي المسئولة عن تنشئة الأبناء، وأنها هي التي تمارس سلطانها عليهم بالفعل؛ فهي التي تدير الحياة في البيت، بينما الأب غائب عن المسرح في معظم الأحوال (بركات: ١٩٩٣: ١٠١). من هنا يمكن أن نتوقع أن تكون شخصية الأم هي السائدة والبارزة في روايات أو سرديات الطفولة العربية أكثر مما هي شخصية الأب، إلا أن الأمر ليس هكذا دائما، وعلى الأخص في مجموعة النصوص التي بين أيدينا، والتي تركز على الصراع بين الطفل وقوانين الأسرة الأبوية؛ حيث نجد أن الآباء- أكثر من الأمهات- هم الذين يحتلون وسط المسرح. نقد الأمهات نادر، وهو أقل كثيرا من نقد الآباء. صورة الأم عادة منقحة ومنمقة مع تجنب للزوايا السلبية، بيد أن هناك استثناءات أيضا.

أحد هذه الاستثناءات "رحلة صعبة... رحلة جبلية"؛ حيث نجد الأب والأم - كليهما - هدفين لتوجيه النقد. كلاهما يمثل الأسرة الأبوية (البطريركية) البرجوازية المسلمة، الأم متهمة بالقسوة وبالإهمال وباللا مبالاة العاطفية تجاه ابنتها بقدر ما الأب متهم. "فدوى طوقان" في سيرتها الذاتية مازالت تشعر بالألم الذى سببته لها أمها ومازالت الكوابيس تطاردها من جراء ذلك، وبالرغم من ذلك نجدها تنهى هجومها ونقدها الحاد بأسلوب فيه قدر كبير من التصالح، وفي آخر الأمر تصف العلاقة بالأم بأنها علاقة حب/ كره (ص١٨-٢٢).

وتقول "فدوى مالطي دوجلاس" (١٩٩١:١٦٥) إن الهجوم على الأم في "رحلة صعبة... رحلة جبلية" يمكن أن يقرأ باعتباره هدفا أو كشفا لغموض "النشاط شبه المقدس" للأمومة والذي هو "حلم حياة كافة نساء الشرق الأوسط بالفعل". على ضوء ذلك يمكن القول إن الاتهام الفعلى الذى توجهه الراوية لأمها هو أنها لم تقدر الأمومة حق قدرها؛ فقد كانت أمًا سيئة؛ لأنها أهملت ابنتها. لم تظهر لها الحب أو الاهتمام الكافي. وهي - باختصار - لم تحاول أن ترقى إلى مستوى الأمومة كما ينبغي أن تفعل كل الأمهات.

مرارة "فدوى طوقان" تجاه والديها يمكن مقارنتها بمرارة "طه حسين" تجاه والديه في "الأيام"، وكما يقول "فيليب- Philipp" (١٩٩٣ ص٥٨٦-ص٥٨٨) فإن ذلك الشعور بالمرارة واضح في الجزء الثاني على نحو خاص، وإن كان يمكن ملاحظته في العمل بمجمله. "طه حسين" لديه "حالة" أقوى للشكوى من تلك لدى "فدوى"؛ فهو قد أصيب بالعمى بسبب إهمال أمه، الإهمال نفسه الذى كان سببا في وفاة إحدى شقيقاته فيما بعد. (الجزء الأول: ص١٧، ١٢٠، ١٢١)، كما عانى من اللامبالاة العاطفية ومن القسوة عليه (الجزء الأول: ص١٧)، وهو يربط تلك التجربة بدور الأم التقليدى وموقفها الخرافي من الحياة. أم "طه حسين" تصبح رمزا لكل الأمهات التقليديات في مصر والعالم العربي، وهكذا فهي رمز للطفولة التقليدية، وتمضى "فدوى مالطي دوجلاس" إلى أبعد من ذلك لترى أم "طه حسين" رمزا لكل النساء بشكل عام، ومن ثم للأنثوية التى تعتقد أن هنالك هجوما عليها في هذا النص.

(١٩٩١: ١٢٨، ١٢٩)، لكننى أعتقد أنه من غير المنطقى أن نعرف "الأيام" بأنها "نص جنسى" منحاز ضد المرأة مثلما تعتقد "دوجلاس"، لمجرد أن الراوى يعبر عن غضبه وخيبة أمله بالنسبة لأمه بسبب جهلها وإيمانها بالخرافات. الهجوم على الأمومة العربية فى صيغتها التقليدية لأنها "آثمة" بسبب إهمالها حقوق الأطفال، كان يعتبر أمرا تقدميا فى العشرينيات كما كان فى الثمانينيات من القرن العشرين. كيف يمكن أن يكون نقد "طه حسين" الذكورى لأمه سببا يجعل "الأيام" عملا جنسيا منحازا ضد المرأة، بينما يعتبر نقد "فدوى طوقان" الأنثوى لأمها فى "رحلة صعبة.. رحلة جبلية" هجوما مدمرا على النوع وعلى اللغة العربية" كما تقول "فدوى مالطى دوجلاس"؟ (١٩٩١: ٧٨١).

صورة المرأة إيجابية فى معظم النصوص الأخرى. فى "بقايا صور" لـ"حنا مينه" مثلا، نجد أن "مريم" هى أهم شخصية إلى جانب الطفل. هذا الوضع المتميز هو وضعها لأنها ترعى الأطفال، تطعمهم وتحميهم فى ظروف بالغة الصعوبة فى غياب والدهم، وهذا بالطبع إلى جانب كونها المصدر الرئيسى للمعلومات بالنسبة للمؤلف عما حدث من قبل وفى طفولته عندما وقعت الأحداث المروى عنها، الأمر الذى يعطيها دورا رئيسيا فى القصة.

والأم شخصية رئيسية كذلك فى السيرة الذاتية لعبد الله الطوخى "عنيان على الطريق"، وذلك لأن المؤلف نشأ يتيما، وهو حريص على أن يؤكد أن كونه يتيم الأب لم يكن مشكلة فى حياته؛ لأن أمه استطاعت أن تملأ دور الأب الشاغر فى الأسرة، بل يقول إن ذلك كان "جوهر عظمة أمي"(ص١٠)

كما نقابل شخصية بطولية أخرى للأم فى "سطور من حياتى" لمحمد قرة على، ولكن ذلك لأسباب مختلفة. الأم ماتت وهو فى الثانية من عمره كما نعرف (ص٤٣، ٤٤)، ولذلك فهو لا يتذكرها بوعى كامل، إلا أننا فى الفصول الأولى من الكتاب نراها تعود للحياة، وتوصف بأنها كل الطيبة والحب والإخلاص. المؤلف يتخيل ظروف ميلاده وطفولته ربما لكى يخفف عن نفسه؛ إذ إنه مازال يفتقد أمه بشدة، والثناء على ذكراها

يفتح الباب على قصة عن وحدة الطفل وحزنه وإهماله، وهو ما يغلب على النصف الأول من النص.

شخصية الأم فى "على الجسر" أيضا مثيرة للاهتمام، بالرغم من أنها تلعب دورا ثانويا فى القصة؛ فهى تظهر على المسرح كعامل مساعد لابنتها فى سعيها من أجل الحرية، باستثناء ماحدث فى البداية عندما كانت تمثل عقبة. فى أكثر من مناسبة نجدها تشكل جبهة مشتركة من ابنتها ضد الزوج/ الأب القامع، كما تقدم لعائشة أمثلة عملية على استقلال المرأة واعتمادها على نفسها، عندما تبيع سوارا ذهبيا مثلا لكى تصحب ابنتها إلى القاهرة، وهناك تساعدها لكى تلتحق بمدرسة ثانوية فى "حلوان"، وقد فعلت ذلك ضد الرغبة المعلنة لزوجها رب الأسرة.(ص٤٧-٥٠). الأم هنا مصورة كامرأة ذكية وماهرة وشجاعة.

كذلك فإن أعمالا مثل "قصة حياة" و "طفل من القرية" و"أيام الطفولة" و "سجن العمر" و"سبعون" و"بقايا صور" و"البئر الأولى"، كلها أعمال تقدم الأمهات كشخصيات متكاملة، وهى صور أبعد ما تكون عن تلك التى يقدمها "ريتشارد كو" عن الشخصية النمطية الضعيفة المشتتة الذهن، في السيرة الذاتية "الغربية" الخاصة بالطفولة[٢٥]؛ فعلى العكس من ذلك، نحن نلتقى هنا غالبا، وفى سير عربية أخرى بأمهات قويات، طموحات، مقتدرات .

"ميخائيل نعيمة" فى "سبعون" - على سبيل المثال - يقارن بين شخصيتى والديه، ويرى أنه لولا طموح أمه لما كان بالإمكان أن يحقق شيئا فى الحياة. وبالرغم من أنه كان- ومازال- يوقر والده ويكن له كل احترام، إلا أنه يُرْجِعُ كل الفضل لأمه التى مهدت أمامه طريق النجاح. وبالرغم من ذلك فإن صورتها ليست إيجابية تماما؛ حيث إن الطموح الشديد أيضا يعنى عدم الرضا والتنافر فى رأى الكاتب:

"فقد كان صبورا وكانت لجوجة، وكان قنوعا وكانت طموحا، وكان مسالما وكانت لالتهاب الخصام، وكان يميل إلى السكوت والتأمل وتميل إلى الجدل والإرشاد والحركة، وكانت عاطفته أعمق من متناول لسانه وعاطفتها تتفجر من عينيها ومن

أسارير وجهها ومن لسانها: فكانت بينهما اصطدامات لعلها أبشع وأوجع ما أحمله حتى اليوم من ذكريات صباى"(ص٦٧).

والحقيق أن طموح الأم الشديد وعاطفتها المشبوبة يبدو أنها كانت تسبب بعض المتاعب للطفل "ميخائيل"، وهو مايشير إليه الكاتب عابرا فى الجزء المقتبس أعلاه. وعلى يد كاتب آخر ذى احتياجات أو رؤى فنية أخرى، كان يمكن أن تكون تلك المتاعب هى جوهر الحبكة فى العمل. على سبيل المثال، كان طمعها هو الذى أجبر الأب على الهجرة وترك أطفاله. (ص٦١) وهى نفسها كادت أن تتخلى عن طفل رضيع لها بسبب حزنها الشديد لموت أحد إخوتها، وعندما غلبها الحزن والاكتئاب تركت ابنها "ميخائيل" – وكان فى الحادية عشرة من العمر – لكى يرعى الطفل الرضيع... وتلك بالطبع مهمة مستحيلة.(ص٩٤) وفى مناسبة أخرى، عندما تملكها الغضب قامت بربط "هيكل"– الشقيق الأكبر لميخائيل–فى عمود وراحت تضربه بفرع من شجرة التوت بكل قوتها بسبب هروبه من المدرسة.(ص٥٤) وكعقاب هين، كانت تشد أذن "ميخائيل" الصغير إلى أن يصرخ من الألم؛ لأنه تفوه بكلمة غير لائقة فى مناسبة ما. "وترانى حتى اليوم كلما سمعت تلك الكلمة تلمست أذنى" (ص٣٠)

كما نقابل صورة الأم التى تلجأ إلى العقاب، فى نصوص أخرى أيضا. فى الأسرة الأبوية (البطريركية) القسوة ليست حكرا على نوع دون الآخر. ليست احتكارا للأب وحده أو للأم وحدها. فى "البئر الأولى" نجد أم الطفل "جبرا" تصفعه على وجهه وتضربه على إليتيه لأنه كذب (ص٣٤–٣٥)، وعلى العكس من ذلك نجد أن والده لم يحدث أن عاقبة بدنيا كما يقول. فى "رحلة صعبة... رحلة جبلية" الأم تدعك شفتى ولسان "فدوى" "بزر من الفلفل الحار" لمخالفة لم ترتكبها. (ص٢٢) وبالمثل فإن الذكرى الواضحة الوحيدة التى يحتفظ بها "عبد المجيد بن جلون" لأمه التى ماتت فى طفولته، هو عندما حاولت ذات مرة أن تضربه، لكن والده الحنون هو الذى حماه من الأم الغاضبة كما يتذكر (ص١٣–١٤).

هوامش الفصل العاشر

(١) التحرر فكرة رئيسية فى الأدب العربى الحديث بشكل عام

-JAL-vol. xxvi,1995

-Kilpatrick 1985:86

-Rydberg 1980:22-23

(٢) Ex.xx.12

(٣) سورة الإسراء الآية(٢٣).

(٤) انظر على سبيل المثال الفصلين ٤٠، ٤١ من "رياض الصالحين" للإمام النووى (١٢٣٣-١٢٧٧)

(٥) رضا الوالدين من رضا الله، ومحبة الوالدين فرض سماوى .

(٦) انظر

The Female Autograph: Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century, Chicago University Press, 1987 pp.3-20.

(٧) للمزيد عن مغزى موت الأب فى "رحلة صعبة: رحلة جبلية" انظر "عودة: ١٩٩٤: ٨٧، ٩٠).

(٨) سجن العمر ص٥٩.

(٩) دراسة "عودة" عن السيرة الذاتية لفدوى طوقان بعنوان:

Dichtung-Brucke zur Aubenwelt. Berlin 1994.

(١٠) سجن العمر ص٦)

(١١) عن علاقة الأب/ الابنة انظر (عودة: ١٩٩٤:٤٠-٤٢)

(١٢) إن الفقر فوق الجنون (الشطار ص:٦٤)

(١٣) يستخدم "فونديريتش" مصطلح "أدب العرب" للتعبير عن الأدب المكتوب بالعربية وبالفرنسية من قبل الكتاب العرب كمفهوم مختلف عن "الأدب العربى"، والذى يعنى الأدب المكتوب بالعربية فقط.

(١٤) La Passé Simple- Paris 1954

Succession ouverte-Paris 1962

La civilisation ma mere- Paris 1972.

(١٥) La Repudiation-Paris 1969

(١٦) Messaouda (Paris 1983); Les Enfants des rues étroites (Paris 1986).

(١٧) انظر: Habid Gabaiti:

Boudgedsa, ou la passi on de la modernite (Paris 1987)

(١٨) يذكر فوندريتش أيضا شخصية "سيد أحمد عبد الجواد" والتى يعتبرها أكثر إنسانية من المستبدين المغاربة (١٩٩٥: ١٠٩).

(١٩) ماجاء فى الطبعة العربية للمخطوطة محل شك مقارنة بترجمة "سنوات الحريم" التى اعتمدت على المذكرات (النص الأصلى) مباشرة كما تقول "مارجو بدران".

(٢٠) على الجسر (ص٢١)

(٢١) التعبير من القرآن

(٢٢) تستشهد "بنت الشاطئ" بآيات قرآنية أخرى مثل: "الله بالغ أمره، قد جعل الله لكل شيء قدرا"ص٩١.

(٢٣) انتقد "الجوادى" أيضا (١٩٩٥:١٠-١١) "على الجسر" لعدم صراحتها بخصوص العلاقة بين الطالبة الشابة والأستاذ، ويستغرب غياب ما يبين "اندلاع العاطفة" بينهما من النص، ويعتقد مثل "كوييج"، أن القيود الاجتماعية والأخلاقية ربما تكون وراء عدم صراحة "بنت الشاطئ".

(٢٤) انظر: Allen: 1995b :87,89:

(٢٥) انظر Coe (١٤٨٩١-١٤٩)

(٢٦) كان حزنها عليه حزن "الخنساء" على أخيها "صخر" كما يقول "نعيمة" (ص٩٤). انظر "مالطى دوجلاس" (١٩٩١-١٧٠، ١٧١) عن العلاقات الخاصة بين الإخوة والأخوات فى الثقافة العربية منذ بدايتها.

ملحق

مجموعة الأعمال الرئيسية المستخدمة كمادة للدراسة

(سير ذاتية عربية غنية بمادة عن الطفولة:١٩٢٩/١٩٨٨)

١- الأيام (الجزء الأول- الجزء الثانى)

-تاريخ النشر: ١٩٢٩، ١٩٣٩.

-الميثاق الأوتوبيوجرافى : ضمنى

-نوع العمل: طفولة قصيرة

-حالته: متصل

-شكل السرد: بضمير الغائب (على لسان الشخص الثالث)

-نوع السرد: روائى

-الزمن: (أوائل تسعينيات القرن التاسع عشر: ١٩٠٢)، (١٩٠٢: ١٩١٠)

-المكان: ريفى -مدينى (القرية الأصلية- القاهرة)

-المؤلف: طه حسين (١٩٨٩:١٩٧٣)

-البلد: مصر

-الخلفية الاجتماعية: الطبقة المتوسطة- مسلم

-العمر عند نشر العمل: ٣٨، ٥٠ سنة

٢- قصة حياة

-تاريخ النشر: ١٩٤٣

-الميثاق الأوتوبيوجرافى :ضمنى

-نوع العمل: طفولة طويلة جدا

-حالته: مستقل(؟)

-شكل السرد: بضمير المتكلم (على لسان الشخص الأول)

-نوع السرد: روائى

-الزمن: (أوائل تسعينيات القرن التاسع عشر- أربعينيات القرن العشرين)

-المكان: مدينى (القاهرة)

-المؤلف: إبراهيم عبد القادر المازنى (١٨٩٠-١٩٤٩)

-البلد: مصر

-الخلفية الإجتماعية : الطبقة العليا- مسلم

-العمر عند نشر العمل: ٥٣ سنة

٣- طفل من القرية

-تاريخ النشر: ١٩٤٦

-الميثاق الأوتوبيوجرافى: ضمنى

-نوع العمل: طفولة قصيرة

-حالته: مستقل

-شكل السرد: بضمير الغائب (على لسان الشخص الثالث)

-نوع السرد: روائى

-الزمن: ١٩١١-١٩٢١

-المكان: ريفى (القرية الأصلية)

-المؤلف: سيد قطب(١٩٠٦-١٩٦٦)

-البلد: مصر

-الخلفية الاجتماعية: الطبقة المتوسطة-مسلم

-العمر عند نشر العمل: ٤٠ سنة

٤- حياتى

-تاريخ النشر: ١٩٥٠-١٩٥٢

-الميثاق الأوتوبيوجرافى: صريح

-نوع العمل: سيرة ذاتية (معيارية)

-حالته:

-شكل السرد: بضمير المتكلم (على لسان الشخص الأول)

-نوع السرد: بيوجرافى

-الزمن: ١٨٨٦-١٩٥٠

-المكان: مدينى(القاهرة-الإسكندرية)

-المؤلف: أحمد أمين (١٨٨٦-١٩٥٤)

-البلد: مصر

-الخلفية الاجتماعية: الطبقة المتوسطة -مسلم

-العمر عند نشر العمل: ٦٤-٦٦ سنة

٥- أيام الطفولة (١-٣)

-تاريخ النشر: ١٩٥٥ (ج١) ١٩٧٣(؟) (ج٢، ٣)

-الميثاق الأوتوبيوجرافى: ضمنى

-نوع العمل: طفولة قصيرة(ج١) أوطويلة (ج٢،ج٣)

-حالته: متكامل

-شكل السرد: بضمير المتكلم (على لسان الشخص الأول)

-نوع السرد: روائى

-الزمن: ١٩٢٧-١٩٣٨ (الأجزاء من ١-٣)

-المكان: مدينى (مدن إقليمية: ميت غمر- الزقازيق- المحلة الكبرى)

-المؤلف: إبراهيم عبد الحليم (١٩٢٠-١٩٨٦)

-البلد: مصر

-الخلفية الاجتماعية: الطبقة المتوسطة- مسلم

-العمر عند نشر العمل: ٣٣-؟-٤٢ سنة

٦- اسمع يا رضا

-تاريخ النشر: ١٩٥٦

-الميثاق الأوتوبيوجرافى: صريح

-نوع العمل: طفولة طويلة

-حالته: متصل

-شكل السرد: بضمير المتكلم (على لسان الشخص الأول)

-نوع السرد: روائى

-الزمن: منتصف تسعينيات القرن العشرين: ١٩١٨ -١٩٤٤

-المكان: ريفى (القرية الأصلية)

المؤلف: أنيس فريحة (١٩٠٢-١٩٩٢)

-البلد: لبنان

-الخلفية الاجتماعية: الطبقة الدنيا (مسيحى)

-العمر عند نشر العمل: ٥٤ سنة

٧- فى الطفولة (١، ٢)

-تاريخ النشر :١٩٥٧، ١٩٦٨

-الميثاق الأوتوبيوجرافى: ضمنى

-نوع العمل: طفولة طويلة (ج١، ٢)

-حالته: متكامل

-شكل السرد: بضمير المتكلم (على لسان الشخص الأول)

نوع السرد: روائى

الزمن: ١٩١٩-١٩٣٧ (ج١-٢)

-المكان: مدينى (مانشستر-فاس)

-المولف: عبد المجيد بن چلون (١٩١٩-١٩٨١)

–البلد– المغرب

–الخلفية الاجتماعية: الطبقة العليا– مسلم

–العمر عند نشر العمل: ٤٩/٣٨

٨– سبعون (١)

–تاريخ النشر: ١٩٥٩

–الميثاق الأوتوبيوجرافى: صريح

–نوع العمل: طفولة طويلة

–حالته: متكامل

–شكل السرد: بضمير المتكلم (على لسان الشخص الأول)

–نوع السرد: بيوجرافى

–الزمن: ١٨٨٩–١٩١١

–المكان: ريفى ومدينى (القرية الأصلية– بولتاڤا)

–المؤلف: ميخائيل نعيمة (١٨٨٩–١٩٨٨)

–الخلفية الاجتماعية: الطبقة الدنيا/ مسيحى أرثوزوكس

–العمر عند نشر العمل: ٧٠ سنة

٩– سجن العمر

–تاريخ النشر:١٩٦٤

–الميثاق الأوتوبيوجرافى: صريح

–نوع العمل: طفولة طويلة جدا

–حالته: متصل

–شكل السرد: بضمير المتكلم (على لسان الشخص الأول)

–نوع السرد: بيوجرافى

-الزمن: ١٨٩٨-١٩٢٨

-المكان: مدينى (مدن إقليمية مختلفة- القاهرة- الإسكندرية)

-المؤلف: توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧)

-البلد: مصر

-الخلفية الاجتماعية: الطبقة العليا-مسلم

-العمر عند نشر العمل: ٦٦ سنة

١٠- على الجسر

-تاريخ النشر: ١٩٦٧

-الميثاق الأوتوبيوجرافى: صريح

-نوع العمل: طفولة طويلة جدا

-حالته: مستقل

-شكل السرد: بضمير المتكلم (على لسان الشخص الأول)

-نوع السرد: بيوجرافى

-الزمن: ١٩١٣-١٩٣٦

-المكان: مدينى (دمياط- القاهرة)

-المؤلفة: بنت الشاطئ (عائشة عبد الرحمن) (١٩١٣-   )*

-البلد: مصر

-الخلفية الاجتماعية : الطبقة المتوسطة -مسلمة

-العمر عند نشر العمل: ٥٤ سنة

١١- مذكرات چورچى زيدان

-تاريخ النشر :١٩٦٨

---

* توفيت بنت الشاطئ سنة ١٩٩٨ (المترجم).

-الميثاق الأوتوبيوجرافى: صريح

-نوع العمل: طفولة طويلة

-حالته: مستقل

-شكل السرد: بضمير المتكلم (على لسان الشخص الأول)

-نوع السرد: بيوجرافى

-الزمن: ١٨٦١-١٨٨٣

-المكان: مدينى (بيروت)

-المؤلف: جورجى زيدان (١٨٦١-١٩١٤)

-البلد: لبنان

-الخلفية الاجتماعية: الطبقة المتوسطة -مسيحى أرثوزوكس

-العمر عند انتهاء العمل: ٤٧ سنة

١٢- بقايا صور و المستنقع

-تاريخ النشر: ١٩٧٥، ١٩٧٧

-الميثاق الأوتوبيوجرافى: ضمنى

-نوع العمل: طفولة قصيرة/ طفولة قصيرة

-حالته: متكامل

-شكل السرد: بضمير المتكلم (على لسان الشخص الأول)

-نوع السرد: روائى

-الزمن: ١٩٢٤-١٩٣٢/١٩٣٢-١٩٣٩

-المكان: ريفى مدينى (نزوح- إسكندرية)

-المؤلف: حنامينه(١٩٢٤-...)

-البلد: سوريا

-الخلفية الاجتماعية: الطبقة الدينا (مسيحى أرثوزوكس)

-العمر عند نشر العمل: ٥١-٥٣

١٣- معى(١)

- تاريخ النشر: ١٩٨١

-الميثاق الأوتوبيوجرافى: ضمنى

-نوع العمل: طفولة طويلة جدا

-حالته: متصل

-شكل السرد: بضمير الغائب (على لسان الشخص الثالث)

-نوع السرد: بيوجرافى

-الزمن: ١٩١٠-١٩٤١

-المكان: ريفى -مدينى (القرية الأصلية-طنطا- القاهرة)

-المؤلف: شوقى ضيف(١٩١٠-...)

-البلد: مصر

-الخلفية الاجتماعية: الطبقة المتوسطة -مسلم

-العمر عند نشر العمل: ٧١سنة

١٤- عينان على الطريق

-تاريخ النشر: ١٩٨١

-الميثاق الأوتوبيوجرافى: ضمنى

-نوع العمل: طفولة طويلة

-حالته: مستقل(؟)

-شكل السرد: بضمير المتكلم (على لسان الشخص الأول)

-نوع السرد: روائى

-الزمن: ١٩٢٦-١٩٤٦

-المكان: ريفى -مدينى (القرية الأصلية -المنصورة)

-المؤلف: عبد الله الطوخى(١٩٢٦:   )*

-البلد: مصر

-الخلفية الاجتماعية: الطبقة المتوسطة -مسلم

-العمر عند نشر العمل: ٥٥سنة

١٥- الخبز الحافى

-تاريخ النشر: ١٩٨٢

-الميثاق الأوتوبيوجرافى: صريح

-نوع العمل : طفولة طويلة

-حالته: متصل

-شكل السرد: بضمير المتكلم (على لسان الشخص الأول)

-نوع السرد: روائى

-الزمن: ١٩٤٢- ١٩٥٥

-المكان: مدينى- (طنجه-تطوان)

-المؤلف: محمد شكرى (١٩٣٥:...)

-البلد: المغرب

-الخلفية الاجتماعية: الطبقة الدنيا- مسلم

-العمر عند نشر العمل: ٣٧ سنة

١٦- الوسية

-تاريخ النشر : ١٩٨٣

-الميثاق الأوتوبيوجرافى: ضمنى

-نوع العمل: طفولة طويلة جدا

---

* توفى عبدالله الطوخى سنة ٢٠٠١ (المترجم).

-حالته: متصل(؟)

-شكل السرد: بضمير المتكلم (على لسان الشخص الأول)

-نوع السرد: روائى

-الزمن: ١٩٣٣-١٩٤٩

-المكان: ريفى مدينى (العزبة، القاهرة- الإسكندرية)

-المؤلف: خليل حسن خليل (١٩٢١-   )*

-البلد: مصر

-الخلفية الاجتماعية: الطبقة المتوسطة-مسلم

-العمر عند نشر العمل: ٦٢ سنة (؟)

١٧- لمحات من حياتى (١)

-تاريخ النشر: ١٩٨٥

-الميثاق الأوتوبيوجرافى: صريح

-نوع العمل: طفولة طويلة

-حالته: متكامل

-شكل السرد: بضمير المتكلم (على لسان الشخص الأول)

-نوع السرد: بيوجرافى

-الزمن:١٩٣١-١٩٥١

-المكان: ريفى -مدينى(القرية الاصلية، طنطا)

-المؤلف: نجيب الكيلانى (١٩٣١-١٩٩٥)

-البلد: مصر

-الخلفية الاجتماعية: الطبقة المتوسطة- مسلم

-العمر عند نشر العمل: ٥٤ سنة

---

* توفى خليل حسن خليل عام ١٩٩٩ (المترجم).

١٨- رحلة صعبة.. رحلة جبلية

-تاريخ النشر: ١٩٨٥

-الميثاق الأوتوبيوجرافى: صريح

-نوع العمل: سيرة ذاتية (معيارية)

-حالته: متصل.

-شكل السرد: بضمير المتكلم (على لسان الشخص الأول)

-نوع السرد: بيوجرافى

-الزمن: ١٩١٧-١٩٦٧

-المكان: مدينى (نابلس- القدس)

المؤلفة: فدوى طوقان (١٩١٧-..)

-البلد: فلسطين

-الخلفية الاجتماعية: الطبقة العليا- مسلمة

-العمر عند نشر العمل: ٦٨ سنة

١٩- البئر الأول

-تاريخ النشر ١٩٨٧

-الميثاق الأوتوبيوجرافى: صريح

-نوع العمل: طفولة قصيرة

-حالته: متصل

-شكل السرد: بضمير المتكلم (على لسان الشخص الأول)

-نوع السرد: روائى

-الزمن : ١٩٢٥-١٩٣٣

-المكان: ريفى مدينى (بيت لحم-القدس)

-المؤلف: جبرا إبراهيم جبرا (١٩٢٠-١٩٩٤)

–البلد: فلسطين

–الخلفية الإجتماعية: الطبقة الدنيا (سورى مسيحى أرثوذوكس)

–العمر عند نشر العمل: ٦٧سنة

٢٠– سطور من حياتى

–تاريخ النشر: ١٩٨٨

–الميثاق الأوتوبيوجرافى: صريح

–نوع العمل: طفولة طويلة جدا

–حالته: مستقل(؟)

–شكل السرد: بضمير الغائب (على لسان الشخص الثالث)

–نوع السرد: بيوجرافى

–الزمن: ١٩١٣– ١٩٤٥

–المكان: ريفى مدينى (القرية الاصلية– بيروت)

–المؤلف : محمد قرة على (١٩١٣–١٩٨٧)

–البلد:

–الخلفية الاجتماعية: الطبقة الدنيا–مسلم شيعى

–العمر عند نشر العمل: ٧٤ سنة

المراجع

مصادر أساسية

أ- نصوص عربية:

١- ذكريات لا مذكرات

ثروت أباظة -مكتبة غريب- القاهرة

٢- أيام الطفولة: (١٩٥٥) -١٩٧٣

إبراهيم عبد الحليم- دار الثقافة الجديدة- القاهرة

طبعة ثالثة موسعة تضم "أرض الربيع" و أرض الوطن"

٣- رسالة العام الجديد: (١٩٨٤)

إبراهيم عبد الحليم- مطبعة الغد- القاهرة

٤- مذكرات الإمام محمد عبده: (١٩٩٣)

سيرة ذاتية- عرض وتحقيق وتعليق : طاهر الطناحى - دار الهلال- القاهرة

٥- رجوع إلى الطفولة (١٩٩٣):

ليلى أبوزيد -مطبعة النجاح الجديد- الدار البيضاء

٦- حياتى: (١٩٧٨) (١٩٥٠-١٩٥٢)

أحمد أمين -مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - الطبعة السادسة

٧- أنا: ١٩٨٢ (١٩٦٤)

عباس محمود العقاد- دار الكتاب اللبنانى- بيروت

٨- حياة قلم: ١٩٨٢ (١٩٦٤)

عباس محمود العقاد -دار الكتاب اللبنانى- بيروت

٩- سيرة ذاتية: ١٩٦٩.

شكيب أرسلان -بيروت- دار الطليعة

١٠- أوراق العمر: سنوات التكوين: ١٩٨٩

لويس عوض- مكتبة مدبولى - القاهرة

١١- فى الطفولة: ١٩٧٥ (١٩٧، ١٩٦٨)

عبد المجيد بن چلون- مكتبة المعارف- الرباط

١٢- على الجسر بين الحياة والموت: سيرة ذاتية ١٩٦٨ (١٩٦٧)

بنت الشاطئ (عائشة عبد الرحمن) -الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٣- معى: ١٩٨٥ (١٩٨١)

شوقى ضيف- دار المعارف- القاهرة - الطبعة الثانية

معى: (الجزء الثانى) ذكريات ومشاهدات- دار المعارف - القاهرة (١٩٨٨)

١٤- اسمع يا رضا: (١٩٨١- ١٩٥٦)

أنيس فريحة- دار المطبوعات المصورة -بيروت- الطبعة الخامسة

١٥- قبل أن أنسى: ١٩٨٩ (١٩٧٩)

أنيس فريحة- مطبعة جاروس- طرابلس - الطبعة الثانية

١٦- سفر التكوين: ١٩٩٦

عبد الكريم غلاب- المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الثانية.

١٧- مذكراتى (صفحات من تاريخ سوريا الحديث ١٩٢٠-١٩٥٨)

حسن الحكيم -دار الكتاب الجديد- بيروت- ١٩٦٥

١٨- سجن العمر (١٩٦٤) - طبعة جديدة

توفيق الحكيم -مكتبة الآداب - القاهرة.

١٩- زهرة العمر: ١٩٨٨ (١٩٤٣)

توفيق الحكيم -مكتبة مصر- القاهرة

٢٠- ولدى: ١٩٧٨ (١٩٣١)

محمد حسين هيكل- دار المعارف- القاهرة- الطبعة الرابعة

٢٢- أيام الصبا: صور من الحياة وصفحات من التاريخ- (١٩٨٨)
يوسف هيكل -دار الجليل للنشر- عمان
٢٢- الأيام: الجزء الأول (١٩٧٧) - الطبعة الثانية والخمسين،
الجزء الثانى (١٩٦٠)، الجزء الثالث (١٩٧٨) دار المعارف- القاهرة.
٢٣- مذكراتى فى العراق (١٩٦٧)
ساطع الحصرى- دار الطليعة -بيروت
٢٤- البئر الأولى: فصول من سيرة ذاتية (١٩٨٧)
جبرا إبراهيم جبرا- دار رياض الريس- لندن-
٢٥- شارع الأميرات: فصول من سيرة ذاتية(١٩٩٤)
جبرا إبراهيم جبرا- المؤسسة العربية للدراسات والنشر -بيروت
٢٦- البحث عن وليد مسعود (١٩٩٠)
جبرا إبراهيم جبرا- دار الآداب -بيروت- الطبعة الرابعة.
٢٧- ذكرياتى (مجلدان) (١٩٨٨-١٩٩١)
محمد مهدى الجواهرى- دار الرافدين- دمشق
٢٨- الوسية (١٩٨٣)
خليل حسن خليل- الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٩- الوارثون (١٩٨٨)
خليل حسن خليل- مكتبة مدبولى- القاهرة
٣٠- السلطنة (١٩٩٤)
خليل حسن خليل -مكتبة مدبولى- القاهرة
٣١- ترابها زعفوان (١٩٨٦)
إدوار الخراط- دار المستقبل العربى- القاهرة
٣٢- الرحلة (١٩٨٧)
فكرى الخولى -دار الغد- القاهرة

٣٣- لمحات من حياتى (٣ مجلدات) (١٩٨٤. ٨٥، ٨٨)

نجيب الكيلانى -دار الشروق- بيروت

٣٤- الطريق الطويل (١٩٨٨)

مؤسسة نجيب الكيلانى الرسالة -الطبعة الخامسة.

٣٥- قصة أيامى: مذكرات الشيخ كشك (بدون تاريخ)

عبد الحميد كشك- دار المختار الإسلامى- القاهرة

٣٦- خطط الشام (٦ مجلدات) ١٩٢٥-١٩٢٨

محمد كرد على -دمشق

٣٧- أبناء ورماد: المرحلة الأولى: (١٩٢٢-١٩٢٥)-١٩٧٠

سلمى الحفار الكزبرى- دار بيروت- بيروت

٣٨- أصداء السيرة الذاتية (١٩٩٦)

نجيب محفوظ -دار مصر للطباعة -القاهرة

٣٩- الحمد لله هذه حياتى (١٩٨٥)

عبد الحليم محمود -دار المعارف- القاهرة- الطبعة الثالثة

٤٠- قصة نفس (١٩٨٣)

- قصة عقل(١٩٨٣)

- حصاد السنين (١٩٩٢)

زكى نجيب محمود- دار الشروق- القاهرة

٤١- يوميات الخليل (١٩٨٠)

خليل مردم بك- مؤسسة الرسالة- بيروت

٤٢- قصة حياة (١٩٧١) ١٩٤٣

إبراهيم عبد القادر المازنى

دار الشعب -القاهرة

٤٣- قلعة موسى: حلم حياتى (١٩٩٤)
موسى المعمارى- على نفقة المؤلف.
٤٤- بقايا صور (١٩٨٤) الطبعة الرابعة
- المستنقع (١٩٨٦) الطبعة الرابعة
- كيف حملت القلم (١٩٨٦)
- القطاف (١٩٨٦)
حنا مينه- دار الآداب -بيروت
٤٥- سيرة مدينة (١٩٩٤)
عبد الرحمن منيف- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- عمان
٤٦- سبعون (ثلاثة مجلدات) (١٩٥٩-١٩٦٠)
ميخائيل نعيمة- دار صادر- بيروت
٤٧- قصتى مع الشعر (١٩٨٦)
نزار قبانى - منشورات نزار قبانى- الطبعة السابعة
٤٨- سطور من حياتى (١٩٨٨)
محمد قرة على -مؤسسة نوفل- بيروت
٤٩- طفل من القرية (١٩٧٣)
سيد قطب - دار الشروق - بيروت
٥٠- صفحات من حياتى (١٩٨٦)
جليلة رضا- كتاب الهلال- القاهرة
٥١- مذكرات الولد الشقى (١٩٩٠)
محمود السعدنى - أخبار اليوم- القاهرة
٥٢- أوراق حياتى (١٩٩٥)
نوال السعداوى- دار الهلال- القاهرة

٥٣- حكاية عمر (١٩٦٢)
سلامة بولس- دار الكتاب اللبنانى- بيروت
٥٤- حدثنى ياسين قال (١٩٨٨)
يوسف سلامة- دار نلسن- بيروت
٥٥- مذكرات قرية(١٩٩٥)
عصمت سيف الدولة- دار الهلال- القاهرة
٥٦- مشايخ جبل البدارى (الجزء الثانى من مذكرات قرية) (١٩٩٦)
عصمت سيف الدولة- دار الهلال -القاهرة
٥٧- الجمر والرماد: مذكرات مثقف عربى (١٩٨٨)
هشام شرابى- دار الطليعة -بيروت- الطبعة الثانية
٥٨- الرحلة الأخيرة (١٩٨٨)
هشام شرابى- دار توبقال- الدار البيضاء
٥٩- صور الماضى (١٩٩٣)
هشام شرابى -دار نلسن- بيروت
٦٠- مذكرات رائدة المرأة العربية الحديثة هدى شعراوى (١٩٨١)
طبعة عبد الحميد فهمى مرسى- دار الهلال- القاهرة
٦١- حياتى من دقادوس إلى الوزارة (١٩٩٢)
محمد متولى الشعراوى (بقلم: محمد صفوت الأمين)
مكتبة قايتباى - الإسكندرية.
٦٢- الخبز الحافى (١٩٨٢)
محمد شكرى -دار الساقى- لندن
٦٣- الشطار (١٩٩٢)
محمد شكرى - دار الساقى - لندن

٦٤- على مقهى الحياة: سيرة ذاتية (١٩٨٨)

سمير سرحان- دار الشئون الثقافية العامة -بغداد

٦٥- عينان على الطريق: رواية حياة (١٩٨١)

عبد الله الطوخى- روز اليوسف- القاهرة

٦٦- رحلة صعبة: رحلة جبلية (١٩٨٥)

فدوى طوقان- دار الأسوار- عطا

٦٧- الرحلة الأصعب (١٩٩٣)

فدوى طوقان -دار الشروق -عمان

٦٨- شرائط ملونة من حياتى (١٩٩٤)

دار رياض الريس -لندن

٦٩- مذكرات جورجى زيدان (١٩٩٤)

تحرير: صلاح الدين المنجد- دار الكتاب الجديد- بيروت

٧٠- يوم الجمعة .. يوم الأحد (١٩٩٤)

خالد زيادة- دار النهار -بيروت

ب - ترجمات :

ᶜAbd Allāh b. Buluqqīn. 1986. *The Tibyān, Memoirs of ᶜAbd Allāh b. Buluggīn Last Zīrid Amīr of Granada,* translated by Amin T. Tibi, Leiden: E. J. Brill.

Amīn, Aḥmad. 1978. *My Life,* translated by Issa J. Boullata, Leiden: E. J. Brill.

Anthology of Modern Palestinian Literature. 1992. S. Jayyusi (ed.). Translated extracts from the following works: *Days of my Youth* by Yūsuf Haykal (pp. 658-64), *The First Well* by Jabrā Ibrāhīm Jabrā (pp. 665-70), *Embers and Ashes* by Hishām Sharābī (pp. 696-703), and *A Mountainous Journey* by Fadwā Ṭūqān (pp. 712-9), New York: Columbia U. P.

Benjelloun, Abdelmajid [Bin Jallūn, ᶜAbd al-Majīd]. 1992. *Enfance entre deux rives,* traduit de l'arabe par Francis Gouin, Casablanca: Wallada.

Choukri, Mohamed [Shukrī, Muḥammad]. 1987 [1973]. *For Bread Alone,* translated by Paul Bowles, San Fansisco: City Lights Books.

———. 1980. 'Hungerns år', the first pages of *al-Khubz al-Ḥāfī* translated into Swedish by I. Rydberg in: *Arabiska berättare,* Södertälje: Gidlunds, pp. 395-413.

———. *Streetwise.* 1996, translated by Ed Emery, London: Saqi Books.

Frayḥa, Anīs. 1978. *Escucha, Riḍā,* Traducción de José María Fórneas, Madrid: Instituto Hispano-Arabe de la Cultura.

———. [Freiha, Anis] 1980. 'Middagen på takterassen', a chapter from *Ismaᶜ yā Riḍā!* translated into Swedish by I. Rydberg in: *Arabiska berättare,* Södertälje: Gidlunds, pp. 180-5.

al-Ghazālī, Muḥammad. 1953. 'Deliverance from Error and Attachment to The Lord of Might and Majesty' translated by W. M. Watt in: *The Faith and Practice of Al-Ghazālī,* London: George Allen and Unwin, pp. 19-85.

al-Hakim, Tawfiq [al-Ḥakīm, Tawfīq]. 1992. *The Prison of Life. An Autobiographical Essay,* translated by Pierre Cachia, Cairo: The American University in Cairo Press.

Hussein, Taha [Ḥusayn, Ṭāhā]. 1990. [1932]. *An Egyptian Childhood,* translated by E. H. Paxton, Cairo: the American University in Cairo Press.

Ibn Sina. 1974. 'The Autobiography/Biography' edited and translated by W. E. Gohlman in: *The Life of Ibn Sina,* Albany: State University of New York Press.

Jabra, Jabra Ibrahim [Jabrā, Jabrā Ibrāhīm]. 1995. *The First Well. A Bethlehem Boyhood,* translated by Issa J. Boullata, Fayetteville: The University of Arkansas Press.

al-Kharrat, Edwar [al-Kharrāṭ, Idwār]. 1989. *City of Saffron,* translated and introduced by Frances Liardet, London/New York: Quartet Books.

Mina, Hanna [Mīna, Ḥannā]. 1993. *Fragments of Memory. A Story of a Syrian Family,* translated by Olive Kenny and Lorne Kenny, Austin: University of Texas Press.

Munif, Abd al-Rahman [Munīf, ʿAbd al-Raḥmān]. 1996. *Story of a City. A Childhood in Amman,* translated by Samira Kawar, London: Quartet Books.

Mūsā, Salāma. 1961. *The Education of Salāma Mūsā,* translated by L.O. Schuman, Leiden: E.J. Brill.

Naimy, Mikhail [Nuʿayma, Mīkhā'īl]. 1974. *A New Year. Stories, Autobiography and Poems,* selected and translated by J. R. Perry, Leiden: E.J. Brill. The book is an anthology including three short extracts from *Sabʿūn* Part One, collectively entiteled 'A Lebanese Childhood', pp. 1-22.

el-Sadaawi, Nawal [al-Saʿdāwī, Nawāl]. 1988. *Memoirs of a Woman Doctor,* translated by Catherine Cobham, London: Saqi Books.

Samau'al al-Maghribī. 1964. 'Silencing the Jews', edited and translated by M. Perlmann in: *Proceedings of the American Academy for Jewish Research,* Vol. XXXII, New York: Trio Newspapers.

Shaarawi, Huda [Shaʿrāwī, Hudā]. 1986. *Harem Years. The Memoirs of an Egyptian Feminist,* translated and edited by Margot Badran, London: Virago Press.

Tuqan, Fadwa [Ṭūqān, Fadwā]. 1990. *A Mountainous Journey. An Autobiography,* translated by Olive Kenny, London: The Women's Press.

Usāmah Ibn-Munqidh. 1929. *An Arab-Syrian Gentleman and Warrior in the Period of the Crusades, Memoirs of Usāmah Ibn-Munqidh,* translated by P. K. Hitti, New York: Columbia U. P.

Zaidān, Ǧurǧī [Zaydān, Jurjī]. 1979. 'The Autobiography of Ǧurǧī Zaidān' translated by Thomas Philipp in: *Ǧurǧī Zaidān, His Life and Thought,* Beirut: Orient-Institut der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft.

مصادر ثانوية

ᶜAbbās, I. 1956. *Fann al-Sīra*, al-Funūn al-Adabīya 4, Beirut: Dār al-Thaqāfa, n.d.

ᶜAbd al-Dāyim, Y. I. 1975. *al-Tarjama al-Dhātīya fī al-Adab al-ᶜArabī al-Ḥadīth*, Cairo: Maktabat al-Nahḍa al-Miṣrīya.

ᶜAbd al-Qādir, F. 1989. 'Naẓra fī al-Sīra al-Dhātīya wa-al-Riwāya' in: *Min Awrāq al-Rafḍ wa-al-Qubūl*, Cario: Dār Sharqīyāt, 1993, pp.35-48.

ᶜAbd al-Sattār, M. 1996. *al-Sīra al-Dhātīya, Dirāsa Naqdīya*, Uddevalla, Sweden: Dār al-Manfā.

Ahmed, L. 1992. *Women and Gender in Islam. Historical Roots of a Modern Debate*, New Haven: Yale U. P.

Ali, A. Y. n.d. [1934] *The Meaning of the Glorious Qur'ān, Text, Translation and Commentary*, 2 vols, Cairo/Beirut: Dār al-Kitāb al-Miṣrī/Dār al-Kitāb al-Lubnānī.

Allen, R. 1987. (ed.) *Modern Arabic Literature*, New York: The Ungar Publishing Company.

——— . 1992. 'The Beginnings of the Arabic Novel' in: M. M. Badawi (ed.), *Modern Arabic Literature*, The Cambridge History of Arabic Literature, Cambridge: Cambridge U. P, pp. 180-92.

———. 1995a. 'Arabic Fiction and the Quest for Freedom', *JAL*, Vol. XXVI, No. 1-2, pp. 37-49.

——— . 1995b. 'The Arabic Short Story and the Status of Women' in: Allen/Kilpatrick/de Moor (eds), *Love and Sexuality in Modern Arabic Literature*, London: Saqi Books, pp. 77-90.

al-ᶜAṭṭār, N. 1984. 'Jadalīyat al-Khawf wa-al-Jarā'a', Muqaddima in: Ḥ. Mīna, *Baqāyā Ṣuwar*, Beirut: Dār al-Adāb, 4ed.

Badawi, M. M. 1972. 'Commitment in Modern Arabic Literature' in: *Modern Arabic Literature and the West*, London: Ithaca Press, 1985, pp. 1-25.

——— . 1973. 'Al-Māzinī the Novelist' in: *Modern Arabic Literature and the West*, London: Ithaca Press, 1985, pp. 136-166.

———. 1980. 'The City in Egyptian Literature' in: *Modern Arabic Literature and the West*, London: Ithaca Press, 1985, pp. 26-43.

——— . 1990. 'Review' (of F. Malti-Douglas: *Blindness & Autobiography)* in: *JAL*, Vol. XXI, Part 1, pp. 90-3.

——— . 1992. 'Introduction: The Background' in: M. M. Badawi (ed.), *Modern Arabic Literature*, The Cambridge History of Arabic Literature, Cambridge: Cambridge U. P, pp. 1-23.

——— . 1993. *A Short History of Modern Arabic Literature*, Oxford: Clarendon Press.

Badr, Ṭ. 1963. *Taṭawwur al-Riwāya al-ʿArabīya al-Ḥadītha fī Miṣr 1870-1938*, Cairo: Dār al-Maʿārif.

Badran, M. 1986. 'Preface' in Huda Shaarawi: *Harem Years. The Memoirs of an Egyptian Feminist*, London: Virago Press, pp. 1-4.

———. 1991. 'Competing Agenda: Feminists, Islam and the State in 19th and 20th century Egypt' in: D. Kandiyoti (ed.), *Women, Islam & the State*, London: Macmillan.

———. 1992. 'Expressing Feminism and Nationalism in Autobiography. The Memoirs of an Egyptian Educator' in: *De/Colonizing the Subject. The Politics of Gender in Women's Autobiography*, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 270-93.

———. 1995. *Feminists, Islam, and Nation. Gender and the Making of Modern Egypt*, Princeton: Princeton U. P.

Barāda, M. 1996. 'al-Adab al-Shakhṣī: Adab Iʿtirāf?' in: *al-Wasaṭ*, No. 214, p. 55.

Barakāt, Ḥ. [Barakat, H.] 1984. *al-Mujtamaʿ al-ʿArabī al-Muʿāṣir*, Beirut: Markaz Dirāsāt al-Waḥda al-ʿArabīya (3ed. 1986).

———. 1985. 'The Arab Family and the Challenge of Social Transformation' in: E. W. Fernea (ed.), *Women and the Family in the Middle East*, Austin: University of Texas Press, pp. 27-48.

———. 1990. 'Beyond the Always and the Never: A Critique of Social Psychological Interpretations of Arab Society and Culture' in: H. Sharabi (ed.), *Theory, Politics and the Arab World, Critical Responses*, New York/London: Routledge, pp. 132-59.

———. 1993. *The Arab World. Society, Culture and State*, Berkely and Los Angeles: University of California Press.

Belḥāj, G. 1987. *Al-Murshid li-Tarājim al-Kuttāb wa-al-Udabā'*, Casablanca: Dār Ṭūbqāl.

Berque, J. 1995 [1967]. *Egypten. Imperialism och revolution*, translated into Swedish by Ingvar Rydberg, Furulund: Alhambra.

Bois, M. 1992. 'Arabic-Language Algerian Literature' in: *Research in African Literatures*, Vol. 23, Summer, pp. 103-11.

Bollacher, M. 1985. '»ich verneige mich vor der Erinnerung« Elias Canettis autobiographische Schriften' in: *Hüter der Verwandlung, Beiträge zum Werk von Elias Canetti*, München: Carl Hanser Verlag.

Bonheim, H. 1982. *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*, Cambridge: D.S. Brewer.

Boullata, I. J. 1978. 'Introduction' in: Aḥmad Amīn: *My Life, The Autobiography of an Egyptian Scholar, Writer, and Cultural Leader*, Leiden: E.J. Brill, pp. vii-xiv.

———. 1980. 'Encounter Between East and West: A Theme in Contemporary Arabic Novels' in: I. J. Boullata (ed.), *Critical Perspectives on Modern Arabic Literature*, Washington: Three Continents Press.

Bounfour, A. 1992. A review of F. Malti-Douglas: *Blindness & Autobiography* in: 'Bulletin critique', *Arabica*, t. XXXIX, Leiden, pp. 263-6.

———. 1993. 'Le premier souvenir dans al-'Ayyām: mythe ou réalité?' in: *JAL*, Vol. XXIV, Part 3, pp. 246-57.

Brettschneider, W. 1982. *„Kindheitsmuster": Kindheit als Thema autobiographischer Dichtung*, Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Brockelmann, C. 1942. *Geschichte der arabischen Litteratur, dritter Supplementband*, Leiden: E. J. Brill.

Bruss, E. 1976. *Autobiographical Acts*, Baltimore and London: The John Hopkins U. P.

Brugman, J. 1984 *An Introduction to the History of Modern Arabic Literature in Egypt*, Leiden: E. J. Brill.

Cachia, P. 1992. 'The Prose Stylists' in: M. M. Badawi (ed.), *Modern Arabic Literature*, The Cambridge History of Arabic Literature, Cambridge: Cambridge U. P, pp. 404-42.

Campbell, R. B. [Kāmbil, R. B.] 1996. *Aᶜlām al-Adab al-ᶜArabī al-Muᶜāṣir, Siyar wa-Siyar Dhātīya*, Beirut: Orient-Institut der Deutschen Morgenländishen Gesellschaft.

Chatman, S. 1978. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, London: Cornell U. P.

Cheikh Moussa, A. 1985-86. 'L'écriture de soi dans les mudhakkirāt de Ǧurǧī Zaydān' in: *Bulletin d'études orientales*, Vol. 37-8, Damascus, pp. 23-50.

Chejne, A. G. 1962a. 'Autobiography and Memoirs in Modern Arab Historiography' in: *The Muslim World*, Vol. 52, January, Hartford, pp. 31-8.

———. 1962b. 'Travel Books in Modern Arabic Literature' in: *The Muslim World*, Vol. 52, Hartford, pp. 207-15.

Chombart de Lauwe, M-J. 1979 [1971]. *Un monde autre: l'enfance. De ses représentations a son mythe*, Paris: Payot, 2ed.

Coe, R. 1984. *When the Grass Was Taller - Autobiography and the Experience of Childhood*, NewHaven and London: Yale U. P.

Cooke, M. 1986. 'Telling Their Lives: A Hundred Years of Arab Women's Writings' in: *World Literature Today*, The University of Oklahoma, Vol. 60, No. 2, Spring, pp. 212-6.

———. 1995. *'Ayyām min Ḥayātī:* The Prison Memoirs of a Muslim Sister', *JAL*, Vol. XXVI, pp. 147-64.

Crabbs, J. A. 1984. *The Writing of History in Nineteenth-Century Egypt*, Cairo: The American University in Cairo Press

Darouich, A. 1993. 'De l'influence de Jean-Jacques Rousseau sur la naissance du roman arabe moderne' in: T. Segers (ed.), *Études de réception*, Actes du XIe Congrès de Littérature Comaprée, Bern: Peter Lang.

Ḍayf, S. 1956. *al-Tarjama al-Shakhṣīya,* Cairo: Dār al-Maᶜārif.

Eakin, P. J. 1985. *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention,* Princeton: Princeton U. P.

Elad, A. 1994. *The Village Novel in Modern Egyptian Literature,* Berlin: Klaus Schwarz Verlag

Erikson, E. 1968. 'Psychosocial Identity' in: Stephen Schlein (ed.), *A Way of Looking at Things. Selected Papers from 1930 to 1980,* (New York, 1987), pp. 675-84.

Fahlgren, M. 1987. *Det underordnade jaget,* Stockholm: Bokförlaget Jungfrun.

Fahmī, M. H. 1970. *al-Sīra, Tarīkh wa-Fann,* Cairo: Maktabat al-Nahḍa al-Miṣrīya.

Fähndrich, H. 1995. 'Fathers and Husbands: Tyrants and Victims' in: Allen/Kilpatrick /de Moor (eds), *Love and Sexuality in Modern Arabic Literature,* London: Saqi Books, pp. 106-115.

Faksh, M. A. 1980. 'The Consequences of the Introduction and Spread of Modern Education: Education and National Integration in Egypt' in: Kedouri, E./Haim, S. (eds), *Modern Egypt,* London: Frank Cass, 1980.

Fontaine, J. 1992. [1990] 'Romancières Arabes Chrétiennes' in: *Romans arabes modernes,* Tunis: Publications de l'Institut des belles lettres arabes (= *Islamochristiania,* No. 16, pp. 153-170).

Friedman, S. S. 1988. 'Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice' in: S. Benstock (ed.), *The Private Self, Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings,* London: Routledge.

Frye, N. 1957. *Anatomy of Criticism,* Princeton: Princeton U. P.

———. 1976. *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance,* Cambridge, Massachusetts and London: Harvard U. P.

Fu'ād, N. A. 1978 [1954] *Ibrāhīm ᶜAbd al-Qādir al-Māzinī,* Cairo: al-Hay'a al-Miṣrīya al-ᶜĀmma lil-Kitāb.

Gabrieli, F. 1966. 'The Autobiography of Mikail Nuᶜaima' in: *Islam and its Cultural Divergence,* Studies in honor of G. E. von Günebaum, Chicago (1971), pp. 52-62.

Genette, G. 1972. 'Discours du récit' in: *Figures III,* Paris: Éditions du Seuil.

———. 1980. *Narrative Discourse,* translated by J. E. Lewin, New York: Cornell U. P.

———. 1982 [1964]. 'Structuralism and Literary Criticism' in: *Figures of Literary Discourse,* Oxford: Basil Blackwell.

———. 1987. *Seuils,* Paris: Éditions du Seuil.

———. 1988 [1983]. *Narrative Discourse Revisited,* translated by J. E. Lewin, New York: Cornell U. P.

al-Ghamdi, S. M. 1989. *Autobiography in Classical Arabic Literature: An Ignored Literary Genre*, unpublished Ph. D. dissertation, Dep. of Near Eastern Languages and Cultures, Indiana University, USA.

Gimnes, S. 1992. 'Nyare genreteori och norska genrehistoriska nedslag' in: Tigerstedt/Roos/Vilkko (eds): *Självbiografi, Kultur, Liv*, Stockholm: Symposion, pp. 63-80.

Goldschmidt, A. 1988. *Modern Egypt. The Formation of a Nation-State*, Cairo: The American University in Cairo Press.

Gonzalez-Quijano, Y. 1997. 'Les Romanciers du moi: autobiographies littéraires et images de soi dans le Maroc contemporain', [in a forthcoming, yet untitled, book], Paris: Éditions du CNRS.

von Grünebaum, G. 1962 [1953]. *Medieval Islam, A Study in Cultural Orientation*, Chicago: Chicago U.P., 2 ed.

———. 1964. 'The Education of Salama Mūsa', *Der Islam*, pp. 79-81.

Gunn, J. V. 1982. *Autobiography. Towards a Poetics of Experience*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Gusdorf, G. 1980 [1956]. 'Conditions and Limits of Autobiography' in: J. Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton: Princeton U. P., pp. 28-48.

Guth, S. 1992. *Zeugen einer Endzeit. Fünf Schriftsteller zum Umbruch in der ägyptischen Gesellschaft nach 1970*, Berlin: Klaus Schwarz Verlag.

Hafez, S. [Ḥāfiẓ, S.] 1990. 'Ṭāhā Ḥusayn Bayn Maḥdūdīyat al-Manhaj wa-Ishkālīyāt al-Naṣṣ' in: *al-Nāqid*, No. 24, pp. 65-8.

———. 1992. 'al-Binya al-Naṣṣīya li-Sīrat al-Taḥarrur min al-Qahr', Afterword to M. Shukrī, *al-Shuṭṭār*, London: Saqi Books, pp. 219-232.

———. 1993. *The Genesis of Arabic Narrative Discourse*, London: Saqi Books.

———. 1995. 'Women's Narrative in Modern Arabic Literature: A Typology' in: Allen/Kilpatrick/de Moor (eds), *Love and Sexuality in Modern Arabic Literature*, London: Saqi Books, pp. 154-74.

Haim, S. 1952. 'Salāma Mūsā - An Appreciation of his Autobiography', *Die Welt des Islams*, Vol. 2, Leiden, 1952, pp. 10-24.

Håkansson, G. 1995. *Le Texte narratif maghrébin et marocain de langue française depuis 1945*, Université de Göteborg: Institut d'Études Romanes.

Hall, S. 1992. 'The Question of Cultural Identity' in: Hall/Held/McGrew (eds), *Modernity and its Futures*, Cambridge: Polity Press, pp. 273-325.

Hanna, S. I. 1969. 'Autobiography in Neo-Arabic Literature' in: *Symposium*, Summer '69, Vol. 23, No. 2, Syracuse, New York: Syracuse U. P, pp. 171-9.

Hanne, M. 1994. *The Power of the Story. Fiction and Political Change*, Oxford: Berghahn Books.

Häusler, M. 1990. *Fiktive ägyptische Autobiographien der zwanziger und dreißiger Jahre*, Frankfurt am Main: Peter Lang.

Heath, P. 1987. 'Romance as Genre in *"The Thousand and One Nights"*', Part I, in: *JAL*, vol XVIII, pp. 1-21.

Hermann, R. 1990. *Kulturkrise und konservative Erneuerung, Muḥammad Kurd ʿAlī (1876-1953) und das geistige Leben in Damaskus zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Peter Lang.

Hitti, P. K. 1970. *History of the Arabs*, Tenth Edition, London: Macmillan Press.

Hodgson, M. 1974. *The Venture of Islam*, Vol. II, Chicago: University of Chicago.

Hoffman, V. J. 1985. 'An Islamic Activist: Zaynab al-Ghazali' in: E. W. Fernea (ed.), *Women and the Family in the Middle East*, Austin: University of Texas Press, pp. 233-54.

Hopwood, D. 1982. *Egypt: Politics and Society 1945-1981*, London: George Allen & Unwin.

Ḥusayn, Ḥ. M. 1976. *Adab al-Riḥla ʿinda al-ʿArab*, Cairo: al-Hay'a al-Miṣrīya al-ʿĀmma lil-Kitāb.

Jabra, Jabra Ibrahim [Jabrā, Jabrā Ibrāhīm]. 1988. *A Celebration of Life, Essays on Literature and Art*, Baghdad: Dar Al-Ma'mun.

Jad, A. B. 1983. *Form and Technique in the Egyptian Novel 1912-1971*, London: Ithaca Press.

Jameson, F. 1981. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, London: Methuen.

al-Jawādī, M. 1995. *Mudhakkirāt al-Mar'a al-Miṣrīya*, Cairo: Dār al-Shurūq.

Jayyusi, S. K. 1977. *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*, 2 vols, Leiden: E. J. Brill.

——— (ed.). 1992. *Anthology of Modern Palestinian Literature*, New York: Columbia U. P.

Jones, A. 1992. *Early Arabic Poetry*, London: Ithaca Press.

al-Kayyālī, S. 1959. *al-Adab al-ʿArabī al-Muʿāṣir fī Sūrīya*, Cairo: Dār al-Maʿārif.

Kedouri, E. 1972. 'Arabic Political Memoirs', *Encounter*, Vol. 34, No. 5. Reprinted in: *Arabic Political Memoirs and Other Studies*, London, 1974, pp. 177-205.

Kepel, G. 1985 [1984] *The Prophet and Pharaoh. Muslim Extremism in Egypt*, London: Al Saqi Books.

al-Kharrat, E. [al-Kharrāṭ, I.] 1991. 'The Mashriq' in: Robin Ostle (ed.), *Modern Literature in the Near and Middle East. 1850-1970*. London and New York: Routledge, pp. 180-92.

al-Khin, M. S. and **al-Bughā, M.** (eds). 1976. *Nuzhat al-Muttaqīn, Sharḥ 'Riyād al-Ṣāliḥin' lil-Imām al-Nawawi*, Damascus: Mu'assasat al-Risāla.

Kilpatrick, H. 1974a. *The Modern Egyptian Novel. A Study in Social Criticism*, London: Ithaca Press.

———. 1974b. 'The Arabic Novel - A Single Tradition?' in: *JAL*, Vol. V, pp. 93-107.

———. 1985. 'Women and Literature in the Arab World - The Arab East' in: M. Schipper (ed.), *Unheard Words: Women and Literature in Africa, the Arab World, Asia, the Caribbean and Latin America*, London-New York: Allison & Busby, pp. 72-90. Originally published in Dutch as *Ongehoorde Woorden* [1984].

———. 1991. 'Autobiography and Classical Arabic Literature' in: *JAL*, Vol. XXII, pp. 1-20.

———. 1992. 'The Egyptian Novel from *Zaynab* to 1980' in: M. M. Badawi (ed.), *Modern Arabic Literature*, The Cambridge History of Arabic Literature, Cambridge: Cambridge U. P, pp. 223-69.

Kondrup, J. 1982. *Levned og tolkninger, studier i nordisk selvbiografi*, Odense: Odense Universitetsforlag.

———. 1992. 'Självbiografin. En traditionalistisk genrebeskrivning' in: Tigerstedt/Roos/Vilkko (eds), *Självbiografi, Kultur, Liv*, Stockholm: Symposion, pp. 41-62.

Kooij, C. 1982. 'Bint al-Shāṭi'': A Suitable Case for Biography?' in: El-Sheikh/van der Koppel/Peters (eds), *The Challenge of the Middle East*, Amsterdam: Institute for Modern Near Eastern Studies, Universtity of Amsterdam, pp. 67-72.

The Koran Interpreted, 1980 [1955], by A. J. Arberry, London: George Allen & Unwin.

Kuhn, R. 1982. *Corruption in Paradise, the Child in Western Literature*, London: U. P. of New England.

Layoun, M. N. 1990. *Travels of a Genre. The Modern Novel and Ideology*, Princeton: princeton U. P.

van Leeuwen, R. 1995. 'Love and the Mechanisms of Power: Kamāl ʿAbd al-Jawwād and Saʿīd al-Juhaynī' in: Allen/Kilpatrick/de Moor (eds), *Love and Sexuality in Modern Arabic Literature*, London: Saqi Books, pp. 91-105.

Lejeune, P. 1975. *Le pacte autobiographique*, Paris: Éditions du Seuil.

———. 1986. *Moi aussi*, Paris: Éditions du Seuil.

———. 1989. *On Autobiography*, ed. P. J. Eakin, translated by K. Leary, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lewis, B. 1988. *The Political Language of Islam*, Chicago: The University of Chicago Press.

Longrigg, S. H. 1972. *Syria and Lebanon under the French Mandate*, New York: Octagon Books.

Louca, L. 1992. 'Le discours autobiographique de Ṭahā Ḥusayn selon la clotûre du *Livre des jours*' in: *Arabica*, t. XXXIX, Leiden, pp. 346-57.

Madell, G. 1981. *The Identity of the Self*, Edinburgh: Edinburgh U. P.

al-Madini, A. 1991. 'The Magrib' in: Robin Ostle (ed.), *Modern Literature in the Near and Middle East. 1850-1970,* London and New York: Routledge, pp. 193-212.

Magrath, D. 1990. 'Arabic Fiction: Tradition, Modernism, and Change' in: *The Muslim World,* Vol 80, July, Hartford, pp. 190-205.

Mahrān, R. 1979. *Ṭāhā Ḥusayn Bayn al-Sīra wa-al-Tarjama al-Dhātīya,* Alexandria: al-Hay'a al-Miṣrīya al-ᶜĀmma lil-Kitāb.

Malti-Douglas, F. 1988. *Blindness & Autobiography. Al-Ayyām of Ṭāhā Ḥusayn,* Princeton, New Jersey: Princeton U. P.

———. 1990. 'Introduction. A Palestinian Female Voice against Tradition' in: Fadwa Tuqan: *A Mountainous Journey,* London: The Women's Press, pp. 1-9.

———. 1991. *Woman's Body, Woman's Word. Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing,* Princeton, New Jersey: Princeton U. P.

May, G. 1979. *L'autobiographie,* Paris: Presses Universitaires de France.

May, R. 1992 [1991]. *Ropet efter myten,* translated into Swedish by Suzanne Almqvist, Stockholm: Rabén & Sjögren.

Mehrez, S. 1995. 'al-Baḥth ᶜan al-Zaman al-Mafqūd: al-Dhāt wa-al-Jamāᶜa fī Sīrat al-Mar'a al-ᶜArabīya' in: *Nūr,* No. 6, pp. 10-11.

Merad, A. 1956. 'L'Autobiographie d'Ibn Khaldûn' in: *IBLA,* t. 19, pp. 53-64, Tunis.

Mich, G. 1962. *Geschichte der Autobiographie,* dritter Band, zweiter Teil, Frankfut am Main: Verlag G. Shulte-Bulmke.

Mīna, Ḥ. 1992. *Ḥiwārāt wa-Aḥādīth,* M. Dakrūb (ed.), Beirut: Dār al-Fikr al-Jadīd.

Miquel, A. 1983. 'Introduction' in: Usâma Ibn Munqidh, *Des Enseignements de la vie, Souvenirs d'un gentilhomme syrien du temps des Croisades,* Présentés, traduits et annotés par André Miquel, Paris: Impremerie nationale.

Moubadder, K. 1994. *Poetry of Resistance in Mt. ᶜĀmil 1982-85,* Stockholm: Stockholm University, Institute of Oriental Languages.

al-Mousa, N. 1993. 'The Arabic *Bildungsroman:* A Generic Appraisal' in: *IJMES,* No. 25, pp. 223-240.

Munajjid, S. 1968. 'Muqaddima' in: *Mudhakkirāt Jurjī Zaidān,* Beirut: Dār al-Kitāb al-Jadīd.

Musallam, A. A. 1990. 'Prelude to Islamic Commitment: Sayyid Quṭb's Literary and Spiritual Orientation, 1932-1938' in: *The Muslim World,* Jul-Oct, Hartford, pp. 176-189.

———. 1993. 'Sayyid Quṭb and Social Justice, 1945 - 1948' in: *Journal of Islamic Studies,* Vol. 4, No. 1, Oxford, pp. 52-70.

Naddaf, S. 1986. 'Mirrored Images: Rifāᶜa al-Ṭahṭāwī and the West' in: *Alif,* No. 6, Spring, Cairo: The American University in Cairo, pp. 73-83.

Naimy, N. 1967. *Mikhail Naimy: An Introduction,* Beirut.

Natij, S. 1992. '*Le Pain nu* de Mohamed Choukri: une lecture plurielle' in: *IBLA*, t. 56, No. 169, pp. 57-70, Tunis.

Nijland, C. 1975. *Mīkhā'īl Nuʿaymah. Promotor of the Arabic Literary Revival*, Istanbul: Nederlands Historisch-Archaeologisch Instituut.

al-Nowaihi, M. 1994. 'Memory and Imagination in Edwar al-Kharrat's *Turābuhā Zaʿfarān*' in: *JAL*, Vol. XXV, Part 1, pp. 35-57.

Oakeshott, E. 1960. *Childhood in Autobiography*, Cambridge: The National Book League, Cambridge U.P.

Odeh, N. 1994. *Dichtung - Brücke zur Außenwelt. Studien zur Autobiographie Fadwā Ṭūqāns*, Berlin: Klaus Schwarz.

Oliverius, J. 1993. 'Die kritische Reaktion auf die Zeit Ǧamāl ʿAbd al-Nāṣirs in manchen Werken der ägyptischen Literatur' in: *Archív Orientální*, No. 61, pp. 161-72, Prague.

Olney, J. 1972. *Metaphors of Self. The Meaning of Autobiography*, Princeton: Princeton U. P.

———. 1973. *Tell Me Africa. An Approach to African Literature*, Princeton: Princeton U. P.

———. 1980. 'Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction' in: James Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton: Princeton U. P., pp. 3-27.

Ostle, R. 1991. 'The Arab World' in: Robin Ostle (ed.), *Modern Literature in the Near and Middle East. 1850-1970*, London and New York: Routledge, pp. 104-15.

Pascal, R. 1960. *Design and Truth in Autobiography*, London: Routledge & Kegan Paul.

Peled, M. 1985. 'al-Sāq ʿalā al-Sāq. A generic definition' in: *Arabica*, t. XXXII, March 1985, pp. 31-46. Reprinted in M. Peled, *Aspects of Modern Arabic Literature*, Paris: Peeters Louvain, 1988, pp. 69-84.

Perlmann, M. 1956. 'Memoirs of Rose Fatima Al-Yusuf' in: *MEA*, Vol. 7, New York, pp. 20-27.

Petran, T. 1972. *Syria*, London: Ernest Benn Limited.

Philipp, T. 1979. *Ǧurǧī Zaidān, His Life and Thought*, Beirut: Orient-Institut der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft.

———. 1993. 'The Autobiography in Modern Arab Literature and Culture' in: *Poetics Today*, Vol. 14, no 3, pp. 573-604.

al-Raʿī, A. 1992. 'Arabic Drama Since the Thirties' in: M. M. Badawi (ed.), *Modern Arabic Literature*, The Cambridge History of Arabic Literature, Cambridge: Cambridge U. P, pp. 358-403.

Ramaḍān, ʿA. 1989. *Mudhakkirāt al-Siyāsiyīn wa-al-Zuʿamā' fī Miṣr 1891-1981*, Cairo: Maktabat Madbūlī, 2ed.

Richards, A. 1980. 'Agrichultural Technology and Rural Social Classes in Egypt, 1920-1939' in: Kedouri, E./Haim, S. (eds), *Modern Egypt*, London: Frank Cass.

Rooke, T. 1995. '"The Most Important Thing Is What Happens inside Us": Personal Identity in Palestinian Autobiography' in: Lisbeth Littrup (ed.), *Identity in Asian Literature*, Nordic Institute of Asian Studies in Asian topics, No. 21, Richmond: Curzon Press, pp. 231-53.

———. 1996. 'Arabiska kvinnors livsberättelser' in: *TfMS*, No. 2, Lund: Teologiska institutionen, pp. 43-62.

Rosenthal, F. 1937. 'Die arabische Autobiographie' in: *Studia Arabica*, I, Rome: Pontificum institutum biblicum, pp. 1-40.

———. 1968 [1952]. *A History of Muslim Historiography*, Leiden: E. J. Brill, 2 ed.

Rushdie, S. 1991. 'Imaginary Homelands' in: *Imaginary Homelands, Essays and Criticism 1981-1991*, London: Granta Books.

Rydberg, I. 1980. 'Introduktion' i: *Arabiska berättare*, Södertälje: Gidlunds, pp. 7-37.

Said, E. 1979 [1978]. *Orientalism*, New York: Vintage Books.

al-Sakkūt, Ḥ. and **Jones, M.** 1979. *Ibrāhīm ʿAbd al-Qādir al-Māzinī*, Aʿlām al-Adab al-Muʿāṣir fī Miṣr Vol. 2, Cairo: Dār al-Kitāb al-Miṣrī.

Shamaa, K. 1993. 'Introduction' in: H. Mina, Fragments of Memory, Center for Middle Eastern Studies: The University of Texas Press.

Sharabi, H. [Sharābī, H.] 1988. *Neopatriarchy. A Theory of Distorted Change in Arab Society*, Oxford: Oxford U. P.

Sharaf, ʿA. 1992. *Adab al-Sīra al-Dhātīya*, Beirut: Maktabat Lubnān.

al-Shāwī, ʿA. 1996. 'al-Sīra al-Dhātīya: al-Ṣūra wa-al-Ism al-ʿAlam' paper to the conference 'El Maghreb y Europa, Literatura y traducction en el Mideterraneo occidental', Toledo: Universidad Castilla-La Mancha, Escuela de traductores de Toledo.

al-Shaykh, K. M. 1995. 'Sīrat Jabrā Ibrāhīm Jabrā al-Dhātīya wa-Tajalliyātuhā fī Aʿmālihi al-Riwā'īya wa-al-Qaṣaṣīya' in: *al-Qalaq wa-Tajdīd al-Ḥayāh: Kitāb Takrīm Jabrā Ibrāhīm Jabrā*, Beirut: al-Mu'assasa al-ʿArabīya lil-Dirāsāt wa-al-Nashr.

Shuiskii, S. 1982. 'Some observations on Modern Arabic Autobiography', *JAL*, Vol. XIII, pp. 111-123.

Shukrī, M. [Choukri, Mohamed] 1986. 'al-Kiyān wa-al-Makān (muqābala)' in: *Alif*, No. 6, Cairo: The American University in Cairo, pp. 67-78.

———. 1988. 'Amsaḥu al-Aḥdhiya idhā ḍṭarratnī al-Ẓurūf' interview in: *al-Majalla*, No. 439, 6-12 July, pp. 45-51.

Siddiq, M. 1986. 'The Contemporary Arabic Novel in Perspective' in: *World Literature Today*, The University of Oklahoma, Vol. 60, No. 2, Spring 1986, pp. 206-11.

Smith, S. 1987. *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Bloomington and Indianapolis: Indiana U. P.

Somekh, S. 1991. *Genre and Language in Modern Arabic Literature*, Wiesbaden: Harrassowitz.

Spacks, P. M. 1981. *The Adolescent Idea. Myths of Youth and the Adult Imagination*, London: Faber and Faber.

Spengemann, W. C. 1980. *The Forms of Autobiography*, New Haven and London: Yale U. P.

Stagh, M. 1993. *The Limits of Freedom of Speech. Prose Literature and Prose Writers in Egypt under Nasser and Sadat*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International.

———. 1996. *Modern arabisk prosa*, Lund: Bibliotekstjänst.

Starkey, P. 1987. *From the Ivory Tower: A Critical Study of Tawfīq al-Ḥakīm*, London: Itaca Press.

Stounbjerg, P. 1992. 'Själen, livet och formerna. Berättelse, bild och diskurs i *Tjänstekvinnans son*' in: Tigerstedt/Roos/Vilkko (eds): *Självbiografi, Kultur, Liv*, Stockholm: Symposion 1992, pp. 19-39.

Szávai, J. 1984. *The Autobiography*, Budapest: Akadémiai Kiadó.

Ṭankūl, A. 1984. *al-Adab al-Maghribī al-Ḥadīth. Bibliūghrāfīyā Shāmila*, Casablanca: Manshūrāt al-Jāmiᶜa.

Tomiche, N. 1981. *Histoire de la Littérature Romanesque de l'Égypte Moderne*, Paris: G.P. Maisonneuve et Larose.

ᶜUlabī, A. 1985. *Ṭāhā Ḥusayn: Rajul wa-Fikr wa -ᶜAṣr*, Beirut: Dār al-Ādāb.

Wagner, E. 1987. *Grundzüge der klassishen arabischen Dichtung*, Band I, Die altarabische Dichtung, Darmstadt: Wissenschaftliche Bundesgesellschaft.

Wellek, R. and **Warren, A.** 1962 [1949]. *Theory of Literature*, New York: Harvest Book, 3 ed.

Wild, S. 1995. 'Nizār Qabbānī's Autobiography: Images of sexuality, Death and Poetry' in: Allen/Kilpatrick/de Moor (eds), *Love and Sexuality in Modern Arabic Literature*, London: Saqi Books, pp. 200-9.

Yūnus, A. and **al-Miṣrī, F. H.** 1982. *Fī al-Adab al-Maghribī al-Muᶜāṣir*, Cairo: Dār al-Maᶜārif.

Zénié-Ziegler, W. 1989 [1985]. *På jakt efter skuggor. Samtal med egyptiska kvinnor*, translated into Swedish by Ulla Ericsson, Furulund: Alhambra.

Zniber, M. 1992. 'Preface' in: *Enfance entre deux rives*, A. Benjelloun, Casablanca: Wallada.

2. Dictionaries

Hinds, M. and **Badawi, S.** 1986. *A Dictionary of Egyptian Arabic (Arabic- Englisı* Beirut: Libraire du Liban.
Wahba, M. 1974. *Muᶜjam Muṣṭalaḥāt al-Adab: Inklīzī - Faransī - ᶜArabī,* Beirı Libraire du Liban.

3. Letters, Interviews and Lectures

Letter from Fadwā Ṭūqān dated 4/11 1991.
Letter from Ḥannā Mīna dated 19/11 1992.
Interview with ᶜAbd Allāh al-Ṭūkhī, Cairo, January 1993.
Interviews with Najīb al-Kīlānī, Ṭanṭā, 6/1 and 7/1 1994.
Lecture by Idwār al-Kharrāṭ, Oxford, 7/4 1995.

4. List of Abbreviations

EI	*Brill's First Encyclopaedia of Islam 1913-1936,* Houtsm Wensinck / Gibb / Heffening / Levi-Provençal (eds), Leide E.J. Brill, Reprint 1993.
EI²	*Encyclopaedia of Islam,* (New Edition), Leiden: E.J. Brill, 196ı
GAL SIII	*Geschichte der arabischen Litteratur, dritter Supplementband*
IBLA	*Revue de l'Institut des belles lettres arabes.*
IJMES	*International Journal of Middle East Studies.*
JAL	*Journal of Arabic Literature.*
MEA	*Middle East Journal.*
TfMS	*Tidskrift för mellanösternstudier.*

المترجم :

طلعت الشايب

كاتب ومترجم مصرى من مواليد ١٩٤٢ (البتانون - منوفية)، حاصل على ليسانس فى الأدب الإنجليزى والتربية عام ١٩٦٢، يترجم من وإلى العربية والإنجليزية والروسية ، عمل بالتدريس والترجمة والصحافة الثقافية فى كل من مصر والكويت وقطر (١٩٦٢ -١٩٩٢)، عضو اتحاد الكتاب ولجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة، رئيس تحرير سلسلة «آفاق عالمية» التى تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، وعضو مجلس تحرير مجلة "أدب ونقد" والفرع المصرى لنادى القلم الدولى.

- صدرت له الترجمات التالية :

دراسات :

- **حدود حرية التعبير** (تجربة كتاب القصة والرواية فى مصر فى عهدى عبد الناصر والسادات) - تأليف: مارينا ستاج - دار شرقيات بالقاهرة - ١٩٩٥م.
- **المثقفون** - تأليف: بول جونسون - شرقيات - ١٩٩٨م.
- **صدام الحضارات** - تأليف: صمويل هنتنجتون - سطور - الطبعة الأولى ١٩٩٨ - الطبعة الثانية ١٩٩٩ .
- **فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى** - تأليف: آرثر هيرمان - المشروع القومى للترجمة المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٠ .
- **الحرب الباردة الثقافية (المخابرات المركزية الأمريكية وعالم الفنون والآداب)** - تأليف: ف. س. سوندرز - المشروع القومى للترجمة - المجلس الأعلى للثقافة - الطبعة الأولى: يناير ٢٠٠٢، الطبعة الثانية: فبراير ٢٠٠٢ .

روايات :

- **البطء** - تأليف: ميلان كونديرا - شرقيات - ١٩٩٦ .
- **الملاك الصامت** - تأليف هينرش بول - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٧ .
- **فتاة عادية** - تأليف: آرثر ميللر - شرقيات - ١٩٩٨ .

- **عاريا أمام الآلهة** – تأليف: شيف كومار – شرقيات – ١٩٩٨ .
- **الحرير** – تأليف: أليساندرو باريكو – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ١٩٩٨ .
- **الحمامة** – تأليف: باتريك زوسكيند – شرقيات – ١٩٩٩ .
- **اتبعي قلبك** – تأليف: سوزانا تامارو – شرقيات – ٢٠٠٠ .
- **الخوف من المرايا** – تأليف: طارق على – المشروع القومى للترجمة – ٢٠٠٠ .
- **بقايا اليوم** – تأليف: كازو ايشيجورو – المشروع القومى للترجمة – ٢٠٠٠ .

شعر :

- **أصوات الضمير** (مختارات عالمية) – سما للنشر والتوزيع – ١٩٩٩ .

قصص قصيرة :

- **أنا القمر** (مختارات من الخرافة الصينية) – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ٢٠٠٠ .
- **مكتوب** (مختارات من باولو كوويليو) – ميريت للنشر والمعلومات – ٢٠٠٢ .

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١- اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت . أحمد درويش
٢- الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣- التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤- كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥- ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦- اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧- العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨- مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩- التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠- خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١- مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢- طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣- ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤- التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥- الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦- أثينة السوداء	مارتن برنال	ت: بإشراف: أحمد عتمان
١٧- مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨- الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩- الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠- قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١- خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢- مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣- تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤- ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥- مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦- دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧- التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨- رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩- الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠- الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١- مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢- الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣- التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤- الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥- الأسطورة والحداثة	پول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦- نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧- واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨- نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩- الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠- قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١- ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢- عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣- اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت : المهدى أخريف
٤٤- بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥- التراث المغدور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦- عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨- حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩- الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠- ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١- مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانوبيا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢- العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣- الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤- المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥- ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦- الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧- الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨- مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩- المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠- التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١- موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢- لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣- تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤- برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض ،
٦٥- فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦- خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧- مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨- نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩- العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠- ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١- السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢- السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣- نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤- صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥- فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦- چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨- العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩- شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠- بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١- الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢- مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣- مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤- موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥- منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦- طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧- نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨- الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩- الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠- وسم السيف	ميجل دى ثرباتس	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١- المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢- أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣- محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤- الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥- مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦- ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧- هوية فرنسا مج ١	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨- الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩- تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠- مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١- النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار ڤاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢- السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣- قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤- أوپرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥- مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦- الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : د. أشرف على دعدور
١٠٧- صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبـة	ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨- ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود علي مكي
١٠٩- حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠- النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١- المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢- الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣- راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤- مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥- غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧- المرأة والجنوسة في الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨- النهضة النسائية في مصر	بث بارون	ت . لميس النقاش
١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنيل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠- الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١- الدليل الصغيرعن الكاتبات العربيات	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢- نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نينل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤- الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥- التحليل الموسيقى	سيدريك ثورب ديڤى	ت : سمحه الخولى
١٢٦- فعل القراءة	ڤولڤانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧- إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨- الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩- الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠- الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١- مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢- ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣- الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤- تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦- فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧- مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية	چوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩- پارسيڤال	ريشارد ڤاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠- حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣- قضايا التنظير في البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤- صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥- موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦- الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبدالرؤوف اليمبى
١٤٧- خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبدالغفار مكاوى
١٤٨- القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠- التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت : منيرة كروان
١٥١- هوية فرنسا مج ٢ ، ج١	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣- غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبدالله محمود
١٥٤- مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧- خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبدالعزيز بقوش
١٥٨- هوية فرنسا مج ٢ ، ج٢	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩- الإيديولوچية	ديڤيد هوكس	ت: إبراهيم فتحى
١٦٠- آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت: حسين بيومى
١٦١- من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت: زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢- تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	ت: صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع	جوردن مارشال	ت: بإشراف: محمد الجوهرى
١٦٤- شامبليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت: نبيل سعد
١٦٥- حكايات الثعلب	أ. ن أفانا سيفا	ت: سهير المصادفة
١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	ت: محمد محمود أبو غدير
١٦٧- فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت: شكرى محمد عياد
١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت: شكرى محمد عياد
١٦٩- إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت: شكرى محمد عياد
١٧٠- الطريق	ميغيل دليبيس	ت: بسام ياسين رشيد
١٧١- وضع حد	فرانك بيجو	ت: هدى حسين
١٧٢- حجر الشمس	مختارات	ت: محمد محمد الخطابى
١٧٣- معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	ت:إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت: أحمد محمود
١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت: وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت: جلال البنا
١٧٧- أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	ت: حصة إبراهيم المنيف
١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت: محمد حمدى إبراهيم
١٧٩- حكايات أيسوب	أيسوب	ت: إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠- قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت: سليم عبد الأمير حمدان
١٨١- النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت ب. ليتش	ت: محمد يحيى
١٨٢- العنف والنبوءة	و.ب. ييتس	ت: ياسين طه حافظ
١٨٣- چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	ت: فتحى العشرى

١٨٤- القاهرة... حالة لا تنام	هانز إبندورفر	ت: دسوقى سعيد
١٨٥- أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت: عبد الوهاب علوب
١٨٦- معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	ت:إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧- الأرضة	بُزُرْج علوى	ت:محمد علاء الدين منصور
١٨٨- موت الأدب	ألفين كرنان	ت:بدر الديب
١٨٩- العمى والبصيرة	بول دى مان	ت:سعيد الغانمى
١٩٠- محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت:محسن سيد فرجانى
١٩١- الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت: مصطفى حجازى السيد
١٩٢- رحلة إبراهيم بك جـ١	زين العابدين المراغى	ت:محمود سلامة علاوى
١٩٣- عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت:محمد عبد الواحد محمد
١٩٤- مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى	مجموعة من النقاد	ت: ماهر شفيق فريد
١٩٥- شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت:محمد علاء الدين منصور
١٩٦- المهلة الأخيرة	فالتين راسبوتين	ت:أشرف الصباغ
١٩٧- الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت: جلال السعيد الحفناوى
١٩٨- الاتصال الجماهيرى	ادوين إمرى وآخرون	ت:إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩- تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت: جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠- ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت: فخرى لبيب
٢٠١- الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت: أحمد الأنصارى
٢٠٢- تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣- الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت: جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤- تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت: أحمد محمود هويدى
٢٠٥- الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	ت: أحمد مستجير
٢٠٦- الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت: على يوسف على
٢٠٧- ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت: محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨- شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت: محمد أحمد صالح
٢٠٩- السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت: أشرف الصباغ
٢١٠- مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت: يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١- فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	ت: محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢- قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت: يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣- مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	ت: سيد أحمد على الناصرى
٢١٤- قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت: محمد محمود محى الدين
٢١٥- سياحت نامه إبراهيم بيك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت: محمود سلامة علاوى
٢١٦- جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت: أشرف الصباغ
٢١٧- مسرحيتان طليعيتان	ص. بيكيت	ت: نادية البنهاوى
٢١٨- لعبة الحجلة (رايولا)	خوليو كورتازان	ت: على إبراهيم على منوفى
٢١٩- بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت: طلعت الشايب
٢٢٠- الهيولية فى الكون	بارى باركر	ت: على يوسف على
٢٢١- شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت: رفعت سلام

٢٢٢- فرانز كافكا	رونالد جراى	ت: نسيم مجلى
٢٢٣- العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	ت: السيد محمد نفادى
٢٢٤- دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت: منى عبدالظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥- حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	ت: السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦- أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	ت: طاهر محمد على البربرى
٢٢٧- المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى ماريا ديف بوركى	ت: السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨- علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت:مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩- مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	ت: أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠- عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت: مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١- الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	ت: جمال أحمد عبدالرحمن
٢٣٢- ما بعد المعلومات	توم ستينر	ت: مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣- فكرة الاضمحلال	آرثر هومان	ت: طلعت الشايب
٢٣٤- الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت: فؤاد محمد عكود
٢٣٥- ديوان شمس تبريزى ج١	جلال الدين مولوى رومى	ت: إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦- الولاية	ميشيل تود	ت: أحمد الطيب
٢٣٧- مصر أرض الوادى	روبين فيرين	ت: عنايات حسين طلعت
٢٣٨- العولمة والتحرير	الانكتاد	ت: ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩- العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلارافر - رايوخ	ت: نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠- الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت: صلاح عبدالعزيز محجوب
٢٤١- فى انتظار البرابرة	ج . م كويتز	ت: ابتسام عبدالله سعيد
٢٤٢- سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت: صبرى محمد حسن عبدالنبى
٢٤٣- تاريخ إسبانيا الإسلامية جـ١	ليفى بروفنسال	ت: على عبدالرؤوف اليمبى
٢٤٤- الغليان	لاورا إسكيبيل	ت: نادية جمال الدين محمد
٢٤٥- نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت: توفيق على منصور
٢٤٦- مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركث	ت: على إبراهيم على منوفى
٢٤٧- الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر إرمبريست	ت: محمد طارق الشرقاوى
٢٤٨- حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت: عبداللطيف عبدالحليم عبدالله
٢٤٩- لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت: رفعت سلام
٢٥٠- علم اجتماع العلوم	دومنيك فينيك	ت: ماجدة محسن أباظة
٢٥١- موسوعة علم الاجتماع (ج٢)	جوردن مارشال	ت: بإشراف: محمد الجوهرى
٢٥٢- رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت: على بدران
٢٥٣- تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	ت: حسن بيومى
٢٥٤- الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت: إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥- أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت: إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦- ديكارت	ديف روبنسون ، كريس جرات	ت: إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧- تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت: محمود سيد أحمد
٢٥٨- الغجر	سير أنجوس فريزر	ت: عُباده كُحيلة
٢٥٩- مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	اقلام مختلفة	ت: فاروجان كازانجيان

٢٦٠– موسوعة علم الاجتماع ج٣	جوردن مارشال	ت: باشراف: محمد الجوهرى
٢٦١– رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	ت: إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢– مدينة المعجزات	إدوارد مندوثا	ت: محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣– الكشف عن حافة الزمن	چون جريبن	ت: على يوسف على
٢٦٤– إبداعات شعرية مترجمة	هوراس/ شلى	ت: لويس عوض
٢٦٥– روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت: لويس عوض
٢٦٦– مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت: عادل عبدالمنعم سويلم
٢٦٧– فن الرواية	ميلان كونديرا	ت: بدر الدين عرودكى
٢٦٨– ديوان شمس تبريزى ج٢	جلال الدين الرومى	ت: إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩– وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١	وليم چيفور بالجريف	ت: صبرى محمد حسن
٢٧٠– وسط الجزير العربية وشرقها ج٢	وليم چيفور بالجريف	ت: صبرى محمد حسن
٢٧١– الحضارة الغربية	توماس سى. باترسون	ت: شوقى جلال
٢٧٢– الأديرة الأثرية فى مصر	س. س والترز	ت: إبراهيم سلامة
٢٧٣– الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	ت: عنان الشهاوى
٢٧٤– السيدة باربارا	رومولو جلاجوس	ت: محمود مكى
٢٧٥– ت. س إليوت شاعرا وناقدا وكاتبا مسرحيا	أقلام مختلفة	ت: ماهر شفيق فريد
٢٧٦– فنون السينما	فرانك جوتيران	ت: عبد القادر التلمسانى
٢٧٧– الچينات: الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت: أحمد فوزى
٢٧٨– البدايات	إسحق عظيموف	ت: ظريف عبدالله
٢٧٩– الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	ت: طلعت الشايب
٢٨٠– من الأدب الهندى الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	ت: سمير عبدالحميد
٢٨١– الفردوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى	ت: جلال الحفناوى
٢٨٢– طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبيرت	ت: سمير حنا صادق
٢٨٣– السهل يحترق	خوان رولفو	ت: على البمبى
٢٨٤– هرقل مجنونا	يوريبيدس	ت: أحمد عتمان
٢٨٥– رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	ت: سمير عبد الحميد
٢٨٦– رحلة إبراهيم بك ج٣	زين العابدين المراغى	ت: محمود سلامة علاوى
٢٨٧– الثقافة والعولمة والنظام العالمى	انتونى كنج	ت: محمد يحيى وآخرون
٢٨٨– الفن الروائى	ديفيد لودج	ت: ماهر البطوطى
٢٨٩– ديوان منجوهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	ت: محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠– علم اللغة والترجمة	جورج مونان	ت: أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١– المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج١	فرانشسكو رويس رامون	ت: السيد عبد الظاهر
٢٩٢– المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج٢	فرانشسكو رويس رامون	ت: السيد عبد الظاهر
٢٩٣– مقدمة للأدب العربى	روجر آلان	ت: نخبة من المترجمين
٢٩٤– فن الشعر	بوالو	ت: رجاء ياقوت صالح
٢٩٥– سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	ت: بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦– مكبث	وليم شكسبير	ت: محمد مصطفى بدوى
٢٩٧– فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس – يوسف الأهوانى	ت: ماجدة محمد أنور

٢٩٨- مأساة العبيد	أبو بكر تفاوابليوه	ت: مصطفى حجازى السيد
٢٩٩- ثورة التكنولوجيا الحيوية	جين ل. ماركس	ت: هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠- أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى مج١	لويس عوض	ت: جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١- أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى مج٢	لويس عوض	ت: جمال الجزيرى و محمد الجندى
٣٠٢- فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	ت: إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣- بوذا	جين هوب وبورن فان لون	ت: إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤- ماركس	ريوس	ت: إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥- الجلد	كروزيو مالابارته	ت: صلاح عبد الصبور
٣٠٦- الحماسة - النقد الكانطى للتاريخ	چان - فرانسوا ليوتار	ت: نبيل سعد
٣٠٧- الشعور	ديفيد بابينو	ت: محمود محمد أحمد
٣٠٨- علم الوراثة	ستيف جونز	ت: ممدوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩- الذهن والمخ	أنجوس چيلاتى	ت: جمال الجزيرى
٣١٠- يونج	ناجى هيد	ت: محيى الدين محمد حسن
٣١١- مقال فى المنهج الفلسفى	كولنجوود	ت: فاطمة إسماعيل
٣١٢- روح الشعب الأسود	وليم دى بويز	ت:أسعد حليم
٣١٣- أمثال فلسطينية	خايير بيان	ت: عبدالله الجعيدى
٣١٤- الفن كعدم	جينس مينيك	ت: هويدا السباعى
٣١٥- جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو	ت: كاميليا صبحى
٣١٦- محاكمة سقراط	آ.ف. ستون	ت: نسيم مجلى
٣١٧- بلا غد	شير لايموفا- زنيكين	ت: أشرف الصباغ
٣١٨- الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	نخبة	ت: أشرف الصباغ
٣١٩- صور دريدا	جايتر ياسبيفاك وكرستوفر نوريس	ت: حسام نايل
٣٢٠- لمعة السراج فى حضرة التاج	مؤلف مجهول	ت: محمد علاء الدين منصور
٣٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية ج٢	ليفى برو فنسال	ت: نخبة من المترجمين
٣٢٢- وجهات غربية حديثة فى تاريخ الفن	دبليو يوجين كليبناور	ت: خالد مفلح حمزه
٣٢٣- فن الساتورا	تراث يونانى قديم	ت: هانم سليمان
٣٢٤- اللعب بالنار	أشرف أسدى	ت: محمود سلامة علاوى
٣٢٥- عالم الآثار	فيليب بوسان	ت: كرستين يوسف
٣٢٦- المعرفة والمصلحة	جورجين هابرماس	ت: حسن صقر
٣٢٧- مختارات شعرية مترجمة	نخبة	ت: توفيق على منصور
٣٢٨- يوسف وزليخا	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت: عبد العزيز بقوش
٣٢٩- رسائل عيد الميلاد	تد هيوز	ت: محمد عيد إبراهيم
٣٣٠- كل شىء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	ت: سامى صلاح
٣٣١- عندما جاء السردين	ستيفن جراى	ت: سامية دياب
٣٣٢- القصة القصيرة فى إسبانيا	نخبة	ت: على إبراهيم على منوفي
٣٣٣- الإسلام فى بريطانيا	نبيل مطر	ت: بكر عباس

٣٣٤- لقطات من المستقبل	آرثر.س كلارك	ت: مصطفى فهمى
٣٣٥- عصر الشك	ناتالى ساروت	ت: فتحى العشرى
٣٣٦- متون الأهرام	نصوص قديمة	ت: حسن صابر
٣٣٧- فلسفة الولاء	جوزايا رويس	ت: أحمد الأنصارى
٣٣٨- نظرات حائرة (وقصص أخرى من الهند)	نخبة	ت: جلال السعيد الحفناوى
٣٣٩- تاريخ الأدب فى إيران جـ٣	علي أصغر حكمت	ت: محمد علاء الدين منصور
٣٤٠- اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربيروجلو	ت: فخرى لبيب
٣٤١- قصائد من رلكه	راينر ماريا رلكه	ت: حسن حلمى
٣٤٢- سلامان وأبسال	نور الدين عبدالرحمن بن أحمد	ت: عبد العزيز بقوش
٣٤٣- العالم البرجوازى الزائل	نادين جورديمر	ت: سمير عبد ربه
٣٤٤- الموت فى الشمس	بيتر بلانجوه	ت: سمير عبد ربه
٣٤٥- الركض خلف الزمن	بونه ندائى	ت: يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦- سحر مصر	رشاد رشدى	ت: جمال الجزيرى
٣٤٧- الصبية الطائشون	جان كوكتو	ت: بكر الحلو
٣٤٨- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى جـ١	محمد فؤاد كوبريلى	ت: عبدالله أحمد إبراهيم
٣٤٩- دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	آرثر والدرون وآخرون	ت: أحمد عمر شاهين
٣٥٠- بانوراما الحياة السياحية	أقلام مختلفة	ت: عطية شحاتة
٣٥١- مبادئ المنطق	جوزايا رويس	ت: أحمد الانصارى
٣٥٢- قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	ت: نعيم عطية
٣٥٣- الفن الإسلامى فى الأندلس (الزخرفة الهندسية)	باسيليو بابون مالدوناند	ت: على إبراهيم على منوفى
٣٥٤- الفن الإسلامى فى الأندلس (الزخرفة النباتية)	باسيليو بابون مالدوناند	ت: على إبراهيم على منوفى
٣٥٥- التيارات السياسية فى إيران	حجت مرتضى	ت: محمود سلامة علاوى
٣٥٦- الميراث المر	بول سالم	ت: بدر الرفاعى
٣٥٧- متون هيرميس	نصوص قديمة	ت: عمر الفاروق عمر
٣٥٨- أمثال الهوسا العامية	نخبة	ت: مصطفى حجازى السيد
٣٥٩- محاورات بارمنيدس	أفلاطون	ت: حبيب الشارونى
٣٦٠- أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ت: ليلى الشربينى
٣٦١- التصحر: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	ت: عاطف معتمد وآمال شاور
٣٦٢- تلميذ بابنيبرج	هاينرش شبورال	ت: سيد أحمد فتح الله
٣٦٣- حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد جيبسون	ت: صبرى محمد حسن
٣٦٤- حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	ت: نجلاء أبو عجاج
٣٦٥- سأم باريس	شارل بودلير	ت: محمد أحمد حمد
٣٦٦- نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	ت: مصطفى محمود محمد
٣٦٧- القلم الجرىء	نخبة	ت: البرّاق عبدالهادى رضا
٣٦٨- المصطلح السردى	جيرالد برنس	ت: عابد خزندار
٣٦٩- المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	ت: فوزية العشماوى
٣٧٠- الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	ت: فاطمة عبدالله محمود
٣٧١- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى ج٢	محمد فؤاد كوبريلى	ت: عبدالله أحمد إبراهيم

٣٧٢- عاش الشباب	وانغ مينغ	ت: وحيد السعيد عبدالحميد
٣٧٣- كيف تعد رسالة دكتوراه	أمبرتو إيكو	ت: على إبراهيم على منوفى
٣٧٤- اليوم السادس	أندريه شديد	ت: حمادة إبراهيم
٣٧٥- الخلود	ميلان كونديرا	ت: خالد أبو اليزيد
٣٧٦- الغضب وأحلام السنين	نخبة	ت: إدوار الخراط
٣٧٧- تاريخ الأدب فى إيران جـ٤	على أصغر حكمت	ت: محمد علاء الدين منصور
٣٧٨- المسافر	محمد إقبال	ت: يوسف عبدالفتاح فرج
٣٧٩- ملك فى الحديقة	سنيل باث	ت: جمال عبدالرحمن
٣٨٠- حديث عن الخسارة	جونتر جراس	ت: شيرين عبدالسلام
٣٨١- أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	ت: رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢- تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد إسفنديار	ت: أحمد محمد نادى
٣٨٣- هدية الحجاز	محمد إقبال	ت: سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٨٤- القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	ت: إيزابيل كمال
٣٨٥- مشترى العشق	محمد على بهزادراد	ت: يوسف عبدالفتاح فرج
٣٨٦- دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ت: ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧- أغنيات وسوناتات	چون دن	ت: بهاء چاهين
٣٨٨- مواعظ سعدى الشيرازى	سعدى الشيرازى	ت: محمد علاء الدين منصور
٣٨٩- من الأدب الباكستانى المعاصر	نخبة	ت: سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٩٠- الأرشيفات والمدن الكبرى	نخبة	ت: عثمان مصطفى عثمان
٣٩١- الحافلة الليلكية	مايف بينشى	ت: منى الدروبى
٣٩٢- مقامات ورسائل أندلسية	نخبة	ت: عبداللطيف عبدالحليم
٣٩٣- فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	ت: نخبة
٣٩٤- القوى الأربع الأساسية فى الكون	بول ديفيز	ت: هاشم أحمد محمد
٣٩٥- آلام سياوش	إسماعيل فصيح	ت: سليم حمدان
٣٩٦- السافاك	تقى نجارى راد	ت: محمود سلامة علاوى
٣٩٧- نيتشه	لورانس جين	ت: إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٨- سارتر	فيليب تودى	ت: إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٩- كامى	ديفيد ميروفتس	ت: إمام عبدالفتاح إمام
٤٠٠- مومو	مشيائيل إنده	ت: باهر الجوهرى
٤٠١- الرياضيات	زيادون ساردر	ت: ممدوح عبد المنعم
٤٠٢- هوكنج	ج. ب. ماك ايفوى	ت: ممدوح عبدالمنعم
٤٠٣- ربة المطر والملابس تصنع الناس	تودور شتورم	ت: عماد حسن بكر
٤٠٤- تعويذة الحسى	ديفيد إبرام	ت: ظبية خميس
٤٠٥- إيزابيل	أندريه جيد	ت: حمادة إبراهيم
٤٠٦- المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	ت: جمال أحمد عبد الرحمن
٤٠٧- الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	أقلام مختلفة	ت: طلعت شاهين
٤٠٨- معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	ت: عنان الشهاوى
٤٠٩- انتصار السعادة	برتراند راسل	ت: إلهامى عمارة

٤١٠- خلاصة القرن	كارل بوبر	ت. الزواوى بغورة
٤١١- همس من الماضى	جينيفر أكرمان	ت. أحمد مستجير
٤١٢- تاريخ إسبانيا الإسلامية جـ٢	ليفى بروفنسال	ت: نخبة
٤١٣- أغنيات المنفى	ناظم حكمت	ت. محمد البخارى
٤١٤- الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	ت. أمل الصبان
٤١٥- صورة كوكب	فريدريش دورنيمات	ت: أحمد كامل عبدالرحيم
٤١٦- مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	ت: مصطفى بدوى
٤١٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٥	رينيه ويليك	ت مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨- سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	جين هاثواى	ت: عبد الرحمن الشيخ
٤١٩- العصر الذهبى للإسكندرية	جون مايو	ت: نسيم مجلى
٤٢٠- مكرو ميجاس	فولتير	ت: الطيب بن رجب
٤٢١- الولاء والقيادة	روى متحدة	ت: أشرف محمد كيلانى
٤٢٢- رحلة لاستكشاف أفريقيا ج١	نخبة	ت: عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣- إسراءات الرجل الطيف	نخبة	ت: وحيد النقاش
٤٢٤- لوائح الحق ولوامع العشق	نور الدين عبدالرحمن الجامى	ت: محمد علاء الدين منصور
٤٢٥- من طاووس إلى فرح	محمود طلوعى	ت. محمودد سلامة علاوى
٤٢٦- الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	ت: محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧- بانديراس الطاغية	باى إنكلان	ت: ثريا شلبى
٤٢٨- الخزانة الخفية	محمد هوتك	ت: محمد أمان صافى
٤٢٩- هيجل	ليود سبنسر وأندرزجى كروز	ت: إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠- كانط	كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى	ت: إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١- فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	ت: إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢- ماكياڤللى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	ت: إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣- جويس	ديفيد نوريس وكارل فلنت	ت: حمدى الجابرى
٤٣٤- الرومانسية	دونكان هيث وچودن بورهام	ت: عصام حجازى
٤٣٥- توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ت: ناجى رشوان
٤٣٦- تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	ت: إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧- رحالة هندى فى بلاد الشرق	شبلى النعمانى	ت: جلال السعيد الحفناوى
٤٣٨- بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	ت: عايدة سيف الدولة
٤٣٩- موت المرابى	صدر الدين عينى	ت: محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠- قواعد اللهجات العربية	كرستن بروستاد	ت: محمد الشرقاوى
٤٤١- رب الأشياء الصغيرة	أروندهاتى روى	ت: فخرى لبيب
٤٤٢- حتشبسوت (المرأة الفرعونية)	فوزية أسعد	ت: ماهر جويجاتى
٤٤٣- اللغة العربية	كيس فرستيغ	ت: محمد الشرقاوى
٤٤٤- أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	ت: صالح علمانى
٤٤٥- حول وزن الشعر	پرويز ناتل خانلرى	ت: محمد محمد يونس
٤٤٦- التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	ت: أحمد محمود
٤٤٧- نظرية الكم	ج. پ. ماك إيڤوى	ت: ممدوح عبدالمنعم

٤٤٨- علم نفس التطور	ديلان إيڤانز - أوسكار زاريت	ت: ممدوح عبدالمنعم
٤٤٩- الحركة النسائية	مجموعة	ت: جمال الجزيرى
٤٥٠- ما بعد الحركة النسائية	صوفيا فوكا - ريبيكا رايت	ت: جمال الجزيرى
٤٥١- الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن - بورن ڤان لون	ت: إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢- لينين والثورة الروسية	ريتشارد إيجناترى - أوسكار زاريت	ت: محى الدين مزيد
٤٥٣- القاهرة: إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	ت: حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤- خمسون عامًا من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	ت: سوزان خليل
٤٥٥- تاريخ الفلسفة الحديثة (مج٥)	فردريك كوبلستون	ت: محمود سيد أحمد
٤٥٦- لا تنسنى	مريم جعفرى	ت: هويدا عزت محمد
٤٥٧- النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان موللر اوكين	ت: إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨- الموريسكيون الأندلسيون	خوليو كارو باروخا	ت: جمال عبد الرحمن
٤٥٩- نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	ت: جلال البنا
٤٦٠- الفاشية والنازية	ستوارت هود- ليتزا جانستز	ت: إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١- لكاَن	داريان ليدر- جودى جروفز	ت: إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢- طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	ت: عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣- الدولة المارقة	ويليام بلوم	ت: كمال السيد
٤٦٤- ديمقراطية القلة	ميكائيل بارنتى	ت: حصة منيف
٤٦٥- قصص اليهود	لويس جنزبرج	ت: جمال الرفاعى
٤٦٦- حكايات حب وبطولات فرعونية	فيولين فانويك	ت: فاطمة محمود
٤٦٧- التفكير السياسى	ستيفين ديلو	ت: ربيع وهبة
٤٦٨- روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	ت: أحمد الأنصارى
٤٦٩- جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	ت: مجدى عبدالرازق
٤٧٠- الأراضى والجودة البيئية	نخبة	ت: محمد السيد النثة
٤٧١- رحلة لاستكشاف أفريقيا ج٢	نخبة	ت: عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٧٢- دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	ت: سليمان العطار
٤٧٣- دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	ت: سليمان العطار
٤٧٤- الأدب والنسوية	بام موريس	ت: سهام عبدالسلام
٤٧٥- صوت مصر: أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	ت: عادل هلال عنانى
٤٧٦- أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسى	ماريلين بوث	ت: سحر توفيق
٤٧٧- تاريخ الصين	هيلدا هوخام	ت: أشرف كيلانى
٤٧٨- الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لى شى دونج	ت: عبد العزيز حمدى
٤٧٩- المقهـــى (مسرحية صينية)	لاوشه	ت: عبد العزيز حمدى
٤٨٠- تساى ون جى (مسرحية صينية)	كو مو روا	ت: عبد العزيز حمدى
٤٨١- عباءة النبى	روى متحدة	ت: رضوان السيد
٤٨٢- موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	ت: فاطمة محمود
٤٨٣- النسوية وما بعد النسوية	سارة چامبل	ت: أحمد الشامى
٤٨٤- جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياوس	ت: رشيد بنحدو
٤٨٥- التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	ت: سمير عبدالحميد إبراهيم

٤٨٦- الذاكرة الحضارية	يان أسمن	ت: عبدالحليم عبدالغنى رجب
٤٨٧- الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد آبادى	ت: سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨- الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	ت سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩- هُسرّل: الفلسفة علمًا دقيقًا	هُسرّل	ت: محمود رجب
٤٩٠- أسمار البيغاء	محمد قادرى	ت: عبد الوهاب علوب
٤٩١- نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	نخبة	ت: سمير عبد ربه
٤٩٢- محمد على مؤسس مصر الحديثة	جى فارجيت	ت: محمد رفعت عواد
٤٩٣- خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	ت: محمد صالح الضالع
٤٩٤- كتاب الموتى (الخروج فى النهار)	نصوص مصرية قديمة	ت: شريف الصيفى
٤٩٥- اللوبى	إدوارد تيفان	ت: حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦- الحكم والسياسة فى أفريقيا	إكوادو بانولى	ت: مجموعة من المترجمين
٤٩٧- العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلىّ	ت: مصطفى رياض
٤٩٨- النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	ت: أحمد على بدوى
٤٩٩- تقاطعات: الأمة والمجتمع والجنس	نخبة	ت: فيصل بن خضراء
٥٠٠- فى طفولتى (دراسة فى السيرة الذاتية العربية)	تيتز رووكى	ت: طلعت الشايب

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

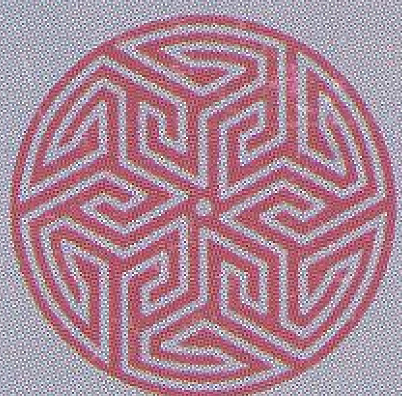
رقم الإيداع ٢١٠٢٦ / ٢٠٠٢

المجلس الأعلى للثقافة

›In My Childhood‹

A STUDY OF
ARABIC AUTOBIOGRAPHY

by Tetz Rooke



ACTA UNIVERSITATIS STOCKHOLMIENSIS
STOCKHOLM ORIENTAL STUDIES
No. 15

ALMQVIST & WIKSELL INTERNATIONAL
STOCKHOLM

فى طفولتى

هذه ترجمة كاملة للأطروحة التى حصل بها الباحث السويدى **تيتز رووكى** على درجة الكتوراه فى الأدب العربى من جامعة ستوكهولم عام ١٩٩٧ ، والتى تتناول مرحلة الطفولة كما عبر عنها عدد من المبدعين العرب عندما كتبوا سيرتهم الذاتية . ابتداء بأيام طه حسين التى صدر الجزء الأول منها عام ١٩٢٩ وانتهاء بنصوص صدرت بعدها بأكثر من نصف القرن مثل « رحلة جبلية .. رحلة صعبة » لفدوى طوقان (١٩٨٥) و « البئر الأولى » لجبرا إبراهيم جبرا (١٩٨٧) و « سطور من حياتى » لمحمد قرة على (١٩٨٨).يقدم الباحث دراسات حالة لعشرين عمل ، كما يستخدم عددا كبيرا من النصوص المنشورة بعد ذلك كمراجع لأطروحته ، وخاصة بعد أن شهدت تسعينيات القرن العشرين ازدهارا كبيرا فى كتابة السيرة الذاتية والمذكرات .

« **فى طفولتى** » دراسة شاملة وعميقة لباحث وثيق الصلة بالتجربة العربية التى قادته كما تقود القارئ الغربى بوجه عام إلى عالم شديد الثراء ، حافل بالتجارب الشخصية والمجتمعية من خلال السيرة الذاتية ، وقد ترجمها بلغة عربية مبينة **طلعت الشايب** الذى سبق أن قدم للمكتبة العربية ترجمات متميزة لكتب مثل « حدود حرية التعبير » و « المثقفون » و « صدام الحضارات » و « فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى » و « الحرب الباردة الثقافية » وغيرها .

تصميم الغلاف : أسامة العبد